

Kultura — media — społeczeństwo

Symbiotyczne związki

KRAKOWSKA AKADEMIA
IM. ANDRZEJA FRYCZA MODRZEWSKIEGO
WYDZIAŁ PSYCHOLOGII I NAUK HUMANISTYCZNYCH

Kultura — media — społeczeństwo

Symbiotyczne związki

redakcja naukowa
Zbigniew Pucek i Joanna Bierówka

Kraków 2013

Rada Wydawnicza Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego:
Klemens Budzowski, Maria Kapiszewska, Zbigniew Maciąg, Jacek M. Majchrowski

Recenzja: prof. nadzw. UKSW dr hab. Zbigniew B. Rudnicki

Redaktor prowadzący: Halina Baszak-Jaroń

Projekt okładki: Oleg Aleksejczuk

Korekta: Kamila Zimnicka-Warchoł

ISBN 978-83-7571-254-4

Copyright© by Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
Kraków 2013

Na zlecenie:



Krakowskiej Akademii
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
www.ka.edu.pl

Wydawca:
Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne sp. z o.o. – Oficyna Wydawnicza AFM,
Kraków 2013

Żadna część tej publikacji nie może być powielana ani magazynowana w sposób umożliwiający ponowne wykorzystanie, ani też rozpowszechniana w jakiegokolwiek formie za pomocą środków elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych, bez uprzedniej pisemnej zgody właściciela praw autorskich

Sprzedaż detaliczną, hurtową i wysyłkową prowadzi:
Księgarnia u Frycza
Kampus Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
ul. Gustawa Herlinga-Grudzińskiego 1, 30-705 Kraków
tel./faks: (12) 252 45 93
e-mail: ksiegarnia@kte.pl

Skład: Oleg Aleksejczuk

Druk i oprawa: Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne sp. z o.o.

Spis treści

Wstęp (Zbigniew Pucek)	7
Tadeusz Michalczyk <i>Teoretyczne aspekty stanowienia (tworzenia) rzeczywistości społecznej</i>	17
Ignacy S. Fiut <i>Wydarzenie medialne jako źródło faktów społecznych</i>	31
Krzysztof Loska <i>Swój i obcy – japońska wielokulturowość</i>	47
Maciej Pletnia <i>Wpływ kultury zachodniej na japońską kulturę popularną na podstawie współczesnego japońskiego kina oraz muzyki pop ..</i>	71
Marta Anna Raczek-Karcz <i>Le città invisibili – praktyki wirtualizacji przestrzeni miejskiej w czołówkach polskich seriali</i>	99
Piotr Stawiński <i>Media, religia i polityka. Teleewangelizacja w społeczno-politycznych realiach USA</i>	111
Marta du Vall <i>Sacrum i polityka w amerykańskim teatrze alternatywnym lat sześćdziesiątych XX wieku</i>	129
Katarzyna Plebańczyk <i>Między wzorcami człowieka kulturalnego a uczestnictwem w kulturze – z perspektywy wyzwań dla zarządzania kulturą</i>	147
Noty o autorach	167

Contents

Introduction (Zbigniew Pucek)	7
Tadeusz Michalczyk <i>Theoretical aspects of social reality construction (creation)</i>	17
Ignacy S. Fiut <i>Media event as a source of social facts</i>	31
Krzysztof Loska <i>Multiculturalism in Japan</i>	47
Maciej Pletnia <i>Western influences on Japanese popular culture, as exemplified by contemporary Japanese cinema and pop music</i>	71
Marta Anna Raczek-Karcz <i>Le città invisibili – practices of virtualization of urban space portrayed in opening credits of Polish TV series</i>	99
Piotr Stawiński <i>Media, Religion and Politics. Televangelism in the socio-political realities of the USA</i>	111
Marta du Vall <i>Sacrum and politics in the American alternative theater of the sixties</i>	129
Katarzyna Plebańczyk <i>Between the models of a cultured man and the participation in culture – from the perspective of the challenges for the management of culture</i>	147
Notes about Authors	167

Wstęp

Świat człowieka coraz trudniej zamknąć i zrozumieć w ramach klasycznych modeli opisowych i interpretacyjnych oferowanych przez tradycję socjologiczną. Oglądany z ich perspektywy traci dawną przejrzystość i względną przewidywalność. Zmieniają się mechanizmy, które nadają mu dynamikę, a dotychczasowe struktury ulegają widocznemu zanikowi i rozproszeniu. Szukając jakiejś prostej formuły pozwalającej zwięźle określić charakter przemian reorganizujących, a właściwie dekonstruujących znane i niejednokrotnie zakorzenione głęboko w dziejach postaci tej rzeczywistości, których zasadnicza trwałość do niedawna wydawać się mogła czymś oczywistym, nowoczesna myśl socjologiczna sięga po nowe sposoby opisanie i zrozumienia istoty tych zmian i wyjaśnienia ich źródeł. Konstruuje nowe modele rzeczywistości.

Nowe modele wyrastają z przeświadczenia, że główną cechą współczesnego świata jest proces rozluźniania i unieważniania dotychczasowych struktur ujmujących działania ludzi w trwałe i przejrzyste formy, nie tylko te dawne i tradycyjne, ale także te, które rodzą się na naszych oczach, by swój niepewny status społeczny tracić szybko pod presją nowych potrzeb, dążeń i wyborów emancypujących się jednostek. Interpretacyjny punkt ciężkości, tradycyjnie lokowany w strukturach i instytucjach, przenoszony jest na gruncie teorii (bo przenosi się w praktyce życia społecznego) w znacznym stopniu na działający ludzki podmiot, wyposażony w szczególną sprawczą potencję określaną angielskim terminem *agency*. Mówimy tu oczywiście o wyrazistej tendencji, a niekoniecznie o ostatecznym, zafiksowanym w skali globalnej i całkowicie zrealizowanym projekcie nowej rzeczywistości. Niemniej kontury tej rzeczywistości *in statu nascendi* zarysowują się coraz wyraźniej.

Nie miejsce tutaj na szczegółowe omówienie nowych teoretycznych ujęć i koncepcji. Warto jednak wspomnieć te, które mogą budować interesującą przestrzeń interpretacyjną dla problematyki obecnej w prezentowanej monografii, poświęconej kulturze, mediom i społeczeństwu w ich różnorodnych wzajemnych odniesieniach. Wśród tych ujęć znajdujemy koncepcję dysjunkcji, czyli procesu rozchodzenia się dróg ekonomii, polityki i kultury we wszystkich ich aspektach i przejawach, a więc proces obejmujący też idee, ideologie, media, kulturę popularną itp.

Co to właściwie znaczy? Dysjunkcja polega na emancypowaniu się zespolonych dawniej ze sobą dziedzin aktywności człowieka, zintegrowanych we względnie trwałych, historycznie wytworzonych strukturach życia społecznego, na ich coraz bardziej niezależnym od innych elementów funkcjonowaniu.

Na zjawisko to zwrócił uwagę Daniel Bell, pisząc o autonomizowaniu się kultury wobec struktur społecznych¹. Bell zwracał uwagę na powszechną, a nawet globalną tendencję tego typu. Chodziło mu o struktury wszelkiego rodzaju, stopnia i zakresu, a więc zarówno tzw. makrostruktury, jak mezo- czy mikrostruktury, tworzące żywą tkankę społecznej aktywności człowieka.

Pojęcie dysjunkcji, zaproponowane przez amerykańskiego antropologa Arjuna Appadurai'a, zostało wprowadzone w kontekście procesów globalizacji i wyraża nie tylko rozpad zintegrowanych systemów społeczno-kulturowych na luźne pakiety treści kulturowych, ich fragmentaryzację, ale także proces wykorzeniania się z określonych, macierzystych miejsc, gdzie zostały historycznie wygenerowane². Uwolnione, wyemancypowane w tym procesie, przybierają postać płynnych, dryfujących, swobodnie i w sposób przypadkowy tranzytowych przestrzeni, usytuowanych nigdzie i wszędzie zarazem. Są odpowiednikami „nie-miejsc” Marca Augé jako przeciwieństwo tradycyjnych miejsc antropologicznych, historycznie zdefiniowanych, określonych w danym miejscu i czasie³. Nabierają przez to charakteru światów wyobrażonych, konstruowanych społecznie na bazie wyobraźni, w odróżnieniu od światów danych człowiekowi i przypisanych do niego, stanowiących jego nieuchronny los, podczas gdy miejsca antropologiczne tracą swoje znaczenie, stając się zaledwie miejscami pamięci. W tych światach wyobrażonych współczesny człowiek porusza się na co dzień, z ich elementów tworzy formy swojego życia społecznego i z ich materiału konstruuje refleksyjnie swoją tożsamość⁴.

Wyobrażenia zapośredniczone przez media to nie tylko iluzyjne miraży odrywające ludzi od realnych kontekstów. Przekazywane za ich pośrednictwem treści i obrazy, idee i wartości – oddziałują na kształt ich podmiotowości, tkwią u podstaw tworzenia się współczesnych tożsa-

¹ D. Bell, *Nadejście społeczeństwa postindustrialnego. Próba prognozowania społecznego*, Warszawa 1975.

² A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, Kraków 2005.

³ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Warszawa 2011.

⁴ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa 2001.

mości i uczuciowych wspólnot wyobrażonych. Wspólnot pozbawionych jednak poczucia zakorzenienia – zlokalizowanych na przykład w wirtualnych przestrzeniach sieci internetowej, w medialnych przestrzeniach kultury popularnej czy kultury *tout court*, przelotnych publicznościach widowisk, wydarzeń sportowych, widowniach kinowych i telewizyjnych, zbiegowiskach gapiów itp. Wspólnot jako opisanych przez Michela Maffesoli'ego swoistych neoplemion⁵.

Światy wyobrażone, traktowane przez Appadurai'a jako swoiste krajobrazy, które tworzą globalizującą się rzeczywistość i wśród których się poruszamy, zostały przez niego pogrupowane w pięć kategorii. Odpowiadają one głównym nurtom globalnych przepływów emancypujących się strukturalnie i przestrzennie ludzi, finansów, technologii, idei i mediów. Na potrzeby tego tekstu warto zwrócić zwłaszcza uwagę na problem mediów i kultury. Appadurajowski krajobraz medialny obejmuje zarazem zakres i przebieg dystrybucji informacji i ich nośników, jak i kreowane przez media obrazy świata. Jedno i drugie jest w znacznym stopniu lub całkowicie oderwane od lokalnych uwarunkowań miejsca oraz struktury społecznej, politycznej czy gospodarczej, a w każdym razie posiada potencjalną zdolność takiego oderwania. W efekcie pojawia się przestrzeń dla wzrostu zasobu doświadczenia pośredniego, mniej lub bardziej odległego od codziennej praktyki społecznej jednostki, ale istotnego dla niej jako pokarm wyobraźni stanowiącej aktualnie, jak wspomniano, ważny budulec dążeń i działań ludzkich. Daniel Bell z naciskiem podkreśla, że podstawą tożsamości człowieka staje się dzisiaj nie tradycja, autorytet, prawdy objawione czy nawet rozum, ile raczej własne doświadczenie. To ono jest źródłem samowiedzy i układem odniesienia wobec innych ludzi⁶. Można dodać, że chodzi nie tylko o doświadczenie bezpośrednie jednostki ludzkiej, zawsze z konieczności bardzo ograniczone, ale także o dominujące i nieporównanie rozleglejsze jej doświadczenie pośrednie, które w przeważającej mierze jest doświadczeniem zapośredniczonym medialnie. Treścią tego doświadczenia staje się w rosnącym stopniu kultura popularna, jej formy, style, aksjologia i charakterystyczna dynamika przelotności.

Tak postrzegane media stają się obecnie także najważniejszym źródłem nieprzerwanie multiplikowanego i masowo rozpowszechnianego doświadczenia kulturowego, będąc równocześnie same przez się częścią tego doświadczenia. W odróżnieniu od czasów klasycznej antropologii,

⁵ M. Maffesoli, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, Warszawa 2008.

⁶ D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, Warszawa 1998, s. 126.

kultura nie jest dzisiaj spójnym, zintegrowanym systemem wyrastającym z określonego społecznego podłoża. W ten sposób postrzegana była jako forma, w której według tradycyjnych zasad i wzorów układało się życie ludzi, zarówno zbiorowe, jak prywatne i intymne. Znaczenie i przydatność tej kulturowej formy zasadniczo kończyły się na granicy własnego świata, ale w obrębie tych granic wyposażały jednostki w pożądane z punktu widzenia praktyki życiowej właściwości, podtrzymując tym samym istniejące struktury i instytucje. Dzisiaj kultura jest bardziej zbiorem płynnych różnic otwierających przed współczesnym człowiekiem szeroki wachlarz możliwości. Jest dzisiaj bardziej sprawą wyboru niż socjalizacji i habitusu. Appadurai pisze wprost: „kultura staje się bardziej przestrzenią świadomego wyboru, uzasadnienia i demonstracji, często przed liczną i rozproszoną przestrzennie publicznością, niż habitusem (milczącym królestwem reprodukcyjnych praktyk i tendencji) w rozumieniu Pierre’a Bourdieu”⁷. Zaczyna przypominać bardziej hurtownię części zamiennych niż domową spiżarnię. Jest swego rodzaju *silva rerum*, luźnym i niezobowiązującym społecznie kolażem dowolnych elementów, odkotwiczonych (o czym wcześniej była mowa) ze swoich tradycyjnych przystani i swobodnie dryfujących w globalnej przestrzeni, udostępnianych powszechnie do użycia⁸. Sytuacja ta jest przede wszystkim, choć nie wyłącznie, rezultatem dynamicznej, globalnej ekspansji nowych mediów niesłyszanie wydajnych w generowaniu i transferowaniu dowolnych mieszanek treści kulturowych i tworzących korzystne warunki do rozwoju i propagacji niezliczonych form kultury popularnej. W tym kontekście pytanie o koniec habitusu nie jest zaskakujące⁹.

Różnice, rozpowszechniane na wzbierającej fali ludzkich dyskursów, prowadzą do wytwarzania się rozmaitych koncepcji tożsamości, wokół których skupiają się bardziej lub mniej przelotne nowe społeczności. Zależnie od chwilowych interesów, inspiracji, gustów czy zachcianek, jednostka podejmuje takie czy inne działania, identyfikuje się z taką czy inną grupą, bierze udział we wspólnotowych rytuałach, dzieli z innymi członkami grupowe tajemnice. Co ważne, znajduje w tej aktywności to, czego potrzebuje: poczucie wspólnoty, przynależności, bycia częścią większej całości. Poczucia szczególnie cennego wobec dotkliwej, choć ostatecznie pożądanej utraty tradycyjnych, obligatoryjnych więzi wspólnotowych na

⁷ A. Appadurai, *op. cit.*, s. 68.

⁸ Por. J. Clifford, *Kłopoty z kulturą, Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, Warszawa 2000.

⁹ Zob. Z. Pucek, *Arjun Appadurai i antropologia bez granic*, [w:] A. Appadurai, *op. cit.*, s. XXI. Zob. też M. Pancewicz-Puchalska, *Globalizacja – czy koniec habitusu?*, www.khg.uni.wroc.pl/files/8khg9tpancewicz.pdf, dostęp: 20.02.2013.

rzecz więzi preferencyjnych. Ma to oczywiście ogromne znaczenie dla kształtowania się tożsamości uczestników nowego życia zbiorowego. W tym kontekście pojawia się problem kryzysu tożsamości przypisanych: rodzinnych, lokalnych, środowiskowych, etnicznych, narodowych, państwowych. Wypierają je przypadek i improwizacja. A przede wszystkim wybór, pochodna swobody indywidualnej zdobywanej przez współczesnego człowieka w ramach procesu wyplątywania się z powodujących nim dawniej sieci identyfikacji, zobowiązań, służebności, a przede wszystkim lojalności wobec kolektywnych form zbiorowego życia. Jest przy tym rzeczą oczywistą, że problem tożsamości ma kluczowe znaczenie dla związków człowieka z kulturą¹⁰.

Uwagi te prowadzą do pytania o kulturę popularną. Swoistość zjawiska, jakkolwiek intuicyjnie łatwa do wycucia, wymyka się próbom definicyjnego uchwycenia. Zestawia się je zwykle z kulturą wysoką, albo wyprowadza wnioski z porównania z kulturą masową. Nie podejmując polemiki z tymi próbami, można zwrócić uwagę na szczególny status zjawiska w kontekście jego społecznej genezy, przypisania do określonego doświadczenia życia zbiorowego, a właściwie jego braku. Jest to brak podwójny. Kultura popularna to zbiór zjawisk niepowiązanych w sposób istotny genetycznie czy funkcjonalnie ani z określonymi społecznymi strukturami (rodowymi, plemiennymi, etnicznymi, narodowymi), ani z konkretnymi miejscami antropologicznymi. W tym sensie jest tworem autonomicznym, nieprzypisanym, nienacechowanym jednoznacznie, dostosowującym się raczej do zmiennych i przelotnych upodobań potencjalnych konsumentów. W odróżnieniu od kultury antropologii klasycznej jest rzeczywistością niezwiązaną, dziełem profesjonalistów bądź amatorów skupionych na ekspresji indywidualnie, środowiskowo, pokoleniowo lub neplemiennie zidentyfikowanych problemów, tendencji i upodobań. W odróżnieniu od kultury wysokiej eksploatuje wrażliwość potoczną. W odróżnieniu od kultury masowej nie jest próbą transmisji i narzucania w formach popularnych wartości i wzorów kultury dominującej, zakorzenionej w społecznych strukturach establishmentu. Jest kulturą w tym sensie wolną i niezależną, aczkolwiek ulegającą bezsprzecznie uwarunkowaniom komercji i komunikującą się dość swobodnie z innymi obszarami kultury, na przykład wysokiej czy etnicznej. Jest powiązana genetycznie ze światem mediów. Bo choć może rodzić się i funkcjonować poza nim, to prawdziwą popularność zapewniają jej dopiero medialne wsparcie i przekaz.

¹⁰ Z. Pucek, *Tożsamość w przestrzeni wielokulturowej*, „Państwo i Społeczeństwo” 2004, nr 3.

Kultura popularna to między innymi oferta nowej postaci transparencji, rzeczywistości przeźroczystej¹¹. Stanowi ona istotny warunek społeczeństwa spektaklu¹². Przejawia się w szerokim spektrum zjawisk społecznych, a przedmiotem swoich projekcji czyni głównie ukryte dawniej pod presją obowiązujących norm sfery życia publicznego, prywatnego i intymnego. Żeruje na nich i eksponuje w konstruowanym według własnych, autonomicznych scenariuszy i nieprzerwanie prezentowanym spektaklu medialnym. Dzisiaj nowa transparentność wypiera i zastępuje ustaloną postać ładu społeczno-kulturowego, który traci swą integralność i podlega dekonstrukcji. Popkulturowy obraz świata ucierany jest głównie w tyglach medialnych redakcji i podawany do wierzenia za pośrednictwem mediów, które – jak zauważa Neil Postman – wprowadzają do niego własną metaforę epistemologiczną, czyli odrębne sposoby nadawania znaczeń i definiowania prawdy. Sprzyja temu zauważona w tym kontekście technologicznie uwarunkowana tendencja do przepuszczania praktycznie wszystkich treści kulturowych przez kanały nowoczesnych mediów komunikacyjnych, co skutkuje przekształcaniem polityki, religii, sztuki, programów informacyjnych, sportu, oświaty i handlu itd. w przyjemne dodatki do show businessu. Zmienia to w sposób radykalny treść i znaczenie społecznego dyskursu¹³. Mediatyzacja życia społecznego sprawia, że w centrum uwagi znajduje się przede wszystkim to, co dotąd było marginalne, a na marginesie spychane jest to, co dotąd wydawało się najbardziej istotne. Trudno w tym krótkim wstępie analizować mechanizmy napędzające ten proces. W takim świecie znaczenie ma to, czym zajmują się media, a aktorzy życia społecznego zmuszeni są do nieustannej walki o ich uwagę i bycie widzianymi¹⁴. Media zaś zajmują się tym czego żąda i oczekuje wyposażony w instrumenty demokracji i wolnego rynku, „wolny, wolność ubezpieczający” *vox populi*.

W warunkach współczesnego, globalizującego się świata kultura popularna wyrasta na złomowisku starego ładu, ale eliminuje też poczucie zagubienia i przywraca wrażenie przynależności do wspólnoty. Inaczej jednak wyznacza jej charakter, formy i zakres. Odbudowuje je, ale na innych podstawach, zastępując trwałe wspólnoty więzi i partycypacji społecznej płynnymi i ulotnymi wspólnotami audytoryjnymi bądź neoplemiennymi, niepozbywającymi przy tym jednostki ludzkiej świeżo

¹¹ Zob. M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.

¹² G. Debord, *Spoczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, Warszawa 2006.

¹³ N. Postman, *Zabawić się na śmierć*, tłum. L. Niedzielski, Warszawa 2002.

¹⁴ M. Krajewski, *op. cit.*

zdobytej wolności od kolektywnych form życia. Przesuwając społeczny punkt ciężkości z niewoli Weberowskiej żelaznej klatki kultury na niezobowiązującą kulturę indywidualnie określonej i wybranej przyjemności, satysfakcji i samorealizacji.

Przedstawione zagadnienia pomyślane są jako propozycja pewnej ramy interpretacyjnej zespalającej w płaszczyźnie teoretycznej poszukiwania podjęte przez autorów tekstów zamieszczonych w prezentowanym zbiorze, a także w dwóch poprzednich. Książka *Kultura – media – społeczeństwo. Symbiotyczne związki* zamyka trzyczęściowy cykl zbiorowych monografii poświęconych refleksji nad złożonymi relacjami kultury, mediów i sferą rzeczywistości społecznej. Poprzedzają go wydane wcześniej monografie *Media a opinie i postawy społeczne* i *Media w Polsce, Polska w mediach* poświęcone również rozmaitym aspektom wspomnianych symbiotycznych relacji. Przy pewnym naturalnym rozproszeniu tematycznym, które wynika z różnorodności zainteresowań i dyscyplinowej orientacji autorów, wyznaczenie takiego myślowego punktu odniesienia może okazać się przydatne.

Kultura – media – społeczeństwo. Symbiotyczne związki jest monograficznym zbiorem ośmiu rozpraw. Dwie z nich poświęcone są przede wszystkim problematyce wytwarzania rzeczywistości społecznej generalnie i w szczególnych odniesieniach do zjawisk medialnych. Problematyka ta przewija się w różnych konfiguracjach przez cały zbiór, tu jednak jest przede wszystkim przedmiotem refleksji teoretycznej. Pierwsza ze wspomnianych rozpraw, *Teoretyczne aspekty становienia (tworzenia) rzeczywistości społecznej* Tadeusza Michalczyka omawia trudności terminologiczne i teoretyczne koncepcji podmiotowego wytwarzania ludzkiego świata w toku sprawczej działalności człowieka. Autor poddaje analizie występujące w tym kontekście rozmaite terminy, takie jak становienie, tworzenie, stawanie się, rzeczywistość społeczna i społeczeństwo, poszukując ich teoretycznego zaplecza i tropiąc efekty poznawcze ich stosowania. Przy okazji zwraca uwagę na niejednoznaczność pojęć występujących w naukach o społeczeństwie w ogóle. Rozważania te dopełnia refleksja nad sposobami ujmowania rzeczywistości społecznej w kontekście mass mediów.

Drugi z tekstów, *Wydarzenie medialne jako źródło faktów społecznych* Ignacego Fiuta, to subtelna i wnikliwa zarazem analiza pewnego rodzaju spektaklów publicznych udostępnianych za pośrednictwem mediów i określonych w związku z ich medialną prezentacją jako wydarzenia medialne. Analiza prowadzona jest z punktu widzenia zdolności tego rodzaju wydarzeń do generowania realnych faktów społecznych poprzez mniej lub bardziej skuteczne, choć niekoniecznie intencjonalne, inspirowanie

i kształtowanie określonych zachowań oraz działań uczestników życia społecznego. Tekst ten pokazuje media jako czynnik swoistych innowacji społecznych.

Społecznej roli mediów, w tym przypadku medium filmowego, przypatruje się także Krzysztof Loska. *Swój i obcy – oblicza wielokulturowości we współczesnym filmie japońskim* jest rozprawą o podejmowanych przez japońskie kino próbach uchwycenia procesu przejścia Japonii od stanu monokulturowości do sytuacji, w której źródłem problemów staje się zjawisko wielokulturowości. Autor wykazuje, że wciąż obecny w popularnych wyobrażeniach mit homogeniczności Japonii jest dzisiaj trudny do utrzymania. Narastający w świadomości społecznej problem rosnących liczebnie mniejszości narodowych i etnicznych rodzi pytanie, czy Japonia otwiera się na inne kultury, czy może zmiana jest raczej powierzchowna, wynikająca z wpływu środków masowego przekazu, proponujących nowe style życia i wzorce zachowania. Autor uzasadnia tezę, że współczesne filmy japońskie odzwierciedlają zasadnicze problemy związane z tożsamością narodową w epoce postępującej globalizacji, włączając się w sposób specyficzny dla tego medium do publicznego dyskursu stymulującego modyfikacje świadomości i postaw społecznych.

Problemy kultury japońskiej znajdują kontynuację w tekście Macieja Pletni *Pomiędzy Wschodem a Zachodem, pomiędzy tradycją a nowoczesnością – współczesna japońska kultura popularna*. Przedmiotem rozważań jest zjawisko bujnego rozwoju kultury popularnej w Japonii. Autor sytuuje jej źródła w zhybrydyzowanych, czy też skreolizowanych wątkach i wzorach popularnej kultury zachodniej, głównie amerykańskiej. W toku tego procesu uprzystępniała się ona odbiorcy spoza japońskiego kręgu kulturowego, zachowując przy tym orientalny, japoński charakter, a jednocześnie otwarła drogę do kultury japońskiej wpływom zachodnim. Rozdział sugeruje szczególną rolę kultury popularnej jako platformy innowacyjnych kontaktów międzykulturowych.

Rozprawa Marty Raczek-Karcz zatytułowana *Le città invisibili – praktyki wirtualizacji przestrzeni miejskiej w polskich serialach* skupia się na zjawisku kreowania wizerunków miasta za pomocą medium filmowego. Analizie poddane zostały cztery czołówki popularnych polskich seriali telewizyjnych, w których miasto, selektywnie traktowane, staje się tłem ekranowej narracji. Konkluzją przedstawionej analizy jest stwierdzenie, że wirtualne wizerunki polskich miast w najnowszych produkcjach serialowych konstruowane są jako swoiście symulakryczna narracja opisująca miasta stojące się medialnie, ale realnie nieistniejące.

Problem kreacyjnej roli mediów zajmuje także centralną pozycję w rozdziale Piotra Stawińskiego *Media, religia i polityka. Teleewangeliza-*

cja w społeczno-politycznych realiach USA. Autor postrzega w mediach aktywny czynnik procesu konsolidacji konserwatywnej w kwestiach religii części społeczeństwa amerykańskiego, wytwarzający dla niej wspólną platformę ideologiczną i skutecznie określający kształt obecności religii w życiu indywidualnym i społecznym wspólnoty wyznaniowej.

Tekst Stawińskiego poświęcony jest analizie możliwych politycznych powiązań i uwikłań kultury medialnej. W podobnym nurcie rozważań sytuuje się tekst Marty du Vall, *Sacrum i polityka w amerykańskim teatrze alternatywnym lat 60.* Autorka również zajmuje się zjawiskami rodzącymi się na styku kultury z jej ideologicznymi odniesieniami do polityki. Przedmiotem analizy autorka czyni amerykański kontrkulturowy, anarchistyczny teatr alternatywny lat 60. ubiegłego wieku, skupiając się głównie na działaniach The Living Theatre Juliana Becka i Judith Maliny inspirowanych koncepcją teatru okrucieństwa Antonina Artauda. Marta du Vall pokazuje, że anarchistyczna istota tego teatru wynikała z faktu, że tworzył on formę i przestrzeń dla aktów bezpośredniego buntu wobec dominującej konserwatywnej politycznie i ideologicznie rzeczywistości lat 60., której brutalną amoralność odtwarzał i demonstrował w swoich realizacjach. Nie był jedynie nawoływaniem do sprzeciwu i ekspresją moralnego dyskomfortu, ale w buncie sam uczestniczył. Jako medium współtworzył fakty społeczne.

Ostatni tekst to *Model współczesnego człowieka kulturalnego – z perspektywy zarządzania kulturą.* Katarzyna Plebańczyk, konstatując, że dla czasów współczesnych charakterystyczna jest tendencja do „popularyzowania” kultury, zadaje pytanie o adekwatność założeń tkwiących u podstaw dominującego (także w Polsce) modelu tej popularyzacji z punktu widzenia zmieniającego się wyraźnie sposobu postrzegania i kategoryzowania zjawisk kultury. Krytyczna analiza tego obszaru działań łączy się z postulatem oparcia ich na racjonalnych założeniach zarządzania kulturą.

Zbigniew Pucek

Tadeusz Michalczyk

Teoretyczne aspekty stanowienia (tworzenia) rzeczywistości społecznej

Wprowadzenie

Na wstępie przedstawię kilka refleksji dotyczących kluczowych terminów zawartych w tytule. Wątpliwości może nasuwać np. zamienne użycie terminów „stanowienie” i „tworzenie”. Zapewne tak, ale w niniejszym tekście użycie ich w taki sposób jest uzasadnione, ponieważ wiążą się one z konkretnymi koncepcjami teoretycznymi, mianowicie „stanowienie” z podejściem A. Giddensa¹ oraz częściowo z tytułem publikacji z okazji 40-lecia pracy naukowej P. Sztompki² *Stawanie się społeczeństwa* (zostało użyte pojęcie „stawanie się”, a nie „stanowienie” i stąd sformułowanie „częściowo z tytułem publikacji”), natomiast „tworzenie” wiąże się z koncepcją, którą znajdujemy u P. Bergera i T. Luckmanna³. Trzecim pojęciem, które wymaga wyjaśnienia, jest „rzeczywistość społeczna”. Pojęcie to występuje w wielu opracowaniach socjologicznych, obok takich zwrotów jak: życie społeczne, świat społeczny i społeczeństwo.

W pierwszej części podjęta zostanie próba odpowiedzi na pytanie: czym jest rzeczywistość społeczna i jaki jest jej status ontologiczny? W drugiej części uwaga skoncentrowana zostanie na rozważaniach P. Bergera, T. Luckmanna, A. Giddensa oraz P. Sztompki, które są podstawowe w tym tekście. W trzeciej części skrótowo zostaną przedstawione różne sposoby ujmowania rzeczywistości „medialnej”.

Ontologiczne aspekty rzeczywistości społecznej

Pojęcie „rzeczywistość społeczna” jest obecne w języku socjologicznym, a także w języku potocznym, nie występuje jednak w postaci hasła

¹ A. Giddens, *Stanowienie społeczeństwa*, Poznań 2003.

² *Stawanie się społeczeństwa*, red. A. Flis, Kraków 2006.

³ P. Berger, T. Luckmann, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, Warszawa 1983.

w encyklopedii socjologicznej, a także w wielu słownikach socjologicznych. Często pojęcie to pojawia się przy „okazji” omawiania innych zagadnień, np. określania przedmiotu zainteresowań socjologii. Pojęcie „rzeczywistość społeczna” bywa używane w socjologii zamiennie z terminem „społeczeństwo”. Świadczyć mogą o tym przytoczone już publikacje P. Bergera, T. Luckmanna, A. Giddensa, a zwłaszcza P. Sztompki, który w rozdziale zatytułowanym *Stawanie się społeczeństwa* wyodrębnia podrozdział *Trzeci poziom rzeczywistości społecznej*. To zamienne używanie pojęć wskazuje wyraźnie na nieprzywiązywanie przez autorów wagi do kwestii terminologicznych. W niniejszym tekście „rzeczywistość społeczna” będzie rozumiana jako zbiór faktów społecznych obiektywnie istniejących, a więc podobnie jak rzeczywistość *sui generis* w rozumieniu E. Durkheima⁴.

Mówiąc natomiast o ontologicznym aspekcie rzeczywistości społecznej, a więc poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie: jaka jest istota rzeczywistości społecznej i jak ją traktować? Warto przywołać rozważania F. Znanieckiego, P. Sztompki oraz P. Bergera i T. Luckmanna.

Według F. Znanieckiego, badając czynności w doświadczeniu i działaniu jednostki, nie bada się stanów świadomości ani procesów psychologicznych, ale określone fakty, tak jak ich doświadczają ludzie i jak je tworzą przez swoje działania. Wobec tego, fakty społeczne jako część zjawisk kulturowych mają charakter obiektywny, ale nie jak obiekty przyrody. Osoby i grupy społeczne istnieją przecież obiektywnie, działania skierowane do nich jako do wartości społecznych uzewnętrzniają się. Dokonywane są według pewnych schematów. Zyskują charakter intersubiektywny, gdyż są w określony sposób rozumiane i przyjmują charakter interakcji. Wytwory kulturowe, wartości, wzory zachowań istnieją obiektywnie. „Są one zewnętrzne – pisze Znaniecki – w stosunku do świadomości badacza, jak i w stosunku do świadomości tych podmiotów historycznych, które faktów tych bezpośrednio doświadczają”⁵. Można więc powiedzieć, że mają, charakter obiektywny, ale nie w znaczeniu nadanym przez Durkheima, ponieważ nie są produktem społeczeństwa, lecz świadomych jednostek ludzkich i nie mają charakteru deterministycznego, natomiast są takimi obiektywnie, jakimi są w świadomości i działaniu, czyli w aktywnym

⁴ Krótko ujmując, rzeczywistość *sui generis* to jedna z podstawowych koncepcji systemu teoretycznego E. Durkheima mówiąca, że społeczeństwo czy szerzej rozumiana rzeczywistość społeczna jest rzeczywistością ponadjednostkową, zastaną (obiektywną), niesprowadzalną do jakichkolwiek aspektów biologicznej czy psychologicznej rzeczywistości (zob. hasło: *Rzeczywistość „sui generis”*, [w:] K. Olechnicki, P. Załęcki, *Słownik socjologiczny*, Toruń 1997, s. 182).

⁵ J. Szacki, *Znaniecki*, Warszawa 1986, s. 98.

doświadczeniu ludzi (zob. rozważania T. Michalczyka o współczynniku humanistycznym⁶). Przy rozważaniach ontologicznych o rzeczywistości społecznej trudno uwolnić się od koncepcji teoretycznych. Z taką sytuacją mamy też do czynienia w przypadku F. Znanieckiego, interpretuje on bowiem rzeczywistość społeczną z pozycji socjologii humanistycznej w rozumieniu J. Szackiego, a więc podstawową kategorią w jego rozważaniach jest współczynnik humanistyczny.

Przejdźmy teraz do rozważań P. Sztompki. Analizując ontologiczne aspekty rzeczywistości społecznej cytowany autor, podobnie jak F. Znaniecki, odwołuje się do socjologii humanistycznej i wyróżnia dwa rodzaje współczynników. Pierwszy nazywa „historycznym współczynnikiem rzeczywistości społecznej” (wywodzi się on z socjologii historycznej), a drugi „podmiotowym współczynnikiem rzeczywistości społecznej” (jest związany z teorią podmiotowości)⁷. Obydwa wymienione współczynniki oparte są na podobnych założeniach ontologicznych.

Obraz społeczeństwa zawarty w tradycyjnej socjologii historycznej i teorii podmiotowości stanowi ważne osiągnięcie. Niemniej dalszym postępowaniem w analizie społeczeństwa byłaby synteza obu tych teorii (synteza tych dwóch omawianych współczynników), która została nazwana przez P. Sztompkę „stawaniem się społeczeństwa”⁸.

Podjęcie P. Bergera i T. Luckmanna cechuje inna perspektywa ontologiczna. Według nich rzeczywistość społeczna to zjawiska życia codziennego, a celem socjologicznej analizy rzeczywistości społecznej jest wiedza, która decyduje o postępowaniu jednostek w życiu codziennym, natomiast w niewielkim stopniu interesuje ich rzeczywistość, jaka może się jawić intelektualistom w różnych perspektywach teoretycznych. W związku z tym interesuje ich rzeczywistość dostępna zdrowemu rozsądkowi zwyczajnego członka społeczeństwa (rzeczywistość zdroworozsądkowa). Pytanie o to, jak ta zdroworozsądkowa rzeczywistość może ulegać wpływom teoretycznych konstrukcji intelektualistów czy innych handlarzy idei, jest już dalszą kwestią⁹.

Starając się odpowiedzieć na pytanie, czym jest rzeczywistość życia codziennego i jaką ma specyfikę, warto zacytować fragmenty rozważań P. Bergera i T. Luckmanna.

⁶ T. Michalczyk, *Współczynnik humanistyczny jako jedno z podejść ontologiczno-metodologicznych badania zjawisk społecznych*, [w:] *Wychowanie w środowisku*, red. M. Chodorowska, A. Mach, Rzeszów 2010, s. 65–77.

⁷ P. Sztompka, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków 2002, s. 527 i 529.

⁸ *Ibidem*.

⁹ P. Berger, T. Luckmann, *op. cit.*, s. 53.

Rzeczywistość życia codziennego postrzegam jako rzeczywistość uporządkowaną. Jej zjawiska są ujęte we wzory, które wydają się niezależne od tego, czy są przeze mnie postrzegane, i które narzucają się temu postrzeganiu. Rzeczywistość życia codziennego jawi się jako już zobiektywizowana, to znaczy, jako ukonstytuowana przez porządek przedmiotów, które zostały określone jako przedmioty moim pojawieniem się na scenie¹⁰.

Rzeczywistość życia codziennego przedstawia się mi następnie jako świat intersubiektywny, świat, który dzielę z innymi. Ta intersubiektywność wyróżnia ostro życie codzienne od innych rzeczywistości, których jestem świadom¹¹.

Rzeczywistość życia codziennego jest przyjmowana bez zastrzeżeń jako rzeczywistość. Nie wymaga dodatkowych weryfikacji wykraczających ponad czy poza swoją obecność. Po prostu tam jest jako oczywista i nieodparta sfera faktów. Wiem, że jest ona rzeczywista. Jakkolwiek jestem zdolny zwątpić w jej realność, muszę pozbyć się tych wątpliwości, ponieważ ta realność jest zrutyinizowanym życiem codziennym, w którym istnieję¹².

Z przedstawionych cytatów wynika, że rzeczywistość życia codziennego to taka rzeczywistość, której można przypisać trzy następujące cechy: obiektywność, intersubiektywność i realność.

Rozważania na temat ontologicznych aspektów rzeczywistości społecznej budzą również refleksję filozoficzną i prowokują pytania: czym są zjawiska w ogóle? Jaką mają naturę, charakter i strukturę? Chcąc na nie odpowiedzieć, warto odwołać się do ontologii jako działu filozofii zajmującego się teorią bytów i przypomnieć stanowiska występujące w tej dziedzinie wiedzy. Najczęściej wymienia się tu trzy stanowiska ontologiczne: reizm T. Kotarbińskiego; ewentyzm B. Russela i procesualizm A. Whiteheada. Zajmiemy się bliżej dwoma ostatnimi, bowiem w obrębie socjologii terminy procesualizm i ewentyzm są analizowane w kontekście sposobów wyjaśniania aspektu dynamicznego zjawisk społecznych.

Procesualizm – pisze A. Słaboń – to ujęcie ontyczne, w którym dominują badania różnorodnych procesów społecznych, transformacji, rozwoju, przekształceń różnych elementów rzeczywistości społecznej i kulturowej. Jak wynika z tekstu, podejście procesualne w świecie społecznym odnosi się raczej do sfery dynamiki zjawiska, a nie samych zjawisk. Ewentyzm to stanowisko ontologiczne, zgodnie z którym podstawowymi składnikami rzeczywistości są zdarzenia. Termin „zdarzenie” rozumiany jest dwojako: zdarzenia nierozciągłe (ewentyzm punktowy) oraz zdarzenia rozciągłe (ewentyzm potoczny). Inne kategorie ontyczne

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, s. 54.

¹² *Ibidem*, s. 55.

bytów, takie jak rzeczy, stany rzeczy, procesy są redukowalne w drodze definicji. Na gruncie socjologii termin „zdarzenie” jest mało obecny, socjologowie nie zajmują się zdarzeniami społecznymi, choć trzeba dodać, że semantycznie pojęcia „zjawisko” i „zdarzenie” są dość sobie bliskie.

Idąc tropem przedstawionych podejść ontycznych oraz przyjmując bliskoźnaczność pojęć „zjawisko” i „zdarzenie”, można by wyróżnić czwarte stanowisko ontyczne – „zjawiskoalizm”, które uznawałoby zjawisko za podstawowy składnik rzeczywistości. Tak pomyślany zjawiskoalizm byłby bardzo zbliżonym podejściem ontycznym do procesualizmu, który funkcjonuje na gruncie filozofii i socjologii.

Kontrowersje wokół pojęć: „społeczne tworzenie rzeczywistości”, „stanowienie społeczeństwa” i „stawanie się społeczeństwa”¹³

Wyżej wymienione trzy określenia (tworzenie, stanowienie i stawanie się) pokazują, w jak różny sposób można podchodzić i nazywać ten sam proces społeczny. Określenie „społeczne tworzenie rzeczywistości” jest autorstwa P. Bergera i T. Luckmanna, „stanowienie społeczeństwa” – A. Giddensa, „stawanie się społeczeństwa” – P. Sztompki.

P. Berger i T. Luckmann społecznemu tworzeniu rzeczywistości poświęcili książkę, która wywołała i wywołuje duże zainteresowanie wśród socjologów i bardzo często jest przez nich cytowana¹⁴. Spróbujemy więc krótko przedstawić tę pracę pod kątem omawianej problematyki. Zaczniemy od struktury książki. Składa się ona z przedmowy, wprowadzenia, trzech rozdziałów i zakończenia. We wprowadzeniu autor, omawiając najistotniejsze tezy książki, głosi, że rzeczywistość jest społecznie tworzona przez jednostki ludzkie oraz że analiza tych procesów należy do socjologii wiedzy, a kluczowymi terminami są „rzeczywistość” i „wiedza”, które mają również długą historię dociekań filozoficznych. Autorzy pojęcia te zdefiniowali w sposób specyficzny. Według nich, „rzeczywistość” to zjawiska, którym przyznaje się istnienie niezależne od naszej woli (nie możemy pozbyć się ich na życzenie), natomiast „wiedza” to pewność, że dane zjawiska są rzeczywiste oraz posiadają określoną charakterystykę¹⁵. Terminy te są istotne zarówno dla zwykłego człowieka, jak i dla filozofa.

¹³ W tych rozważaniach terminy „rzeczywistość społeczna” oraz „społeczeństwo” będą używane zamiennie.

¹⁴ Ostatnio w pracy K. Frysztackiego *Socjologia problemów społecznych* wydanej w grudniu 2009 r., w kontekście omawiania problemów społecznych w aspekcie teorii konstruktywizmu.

¹⁵ P. Berger, T. Luckmann, *op. cit.*, s. 23.

Człowiek przeciętny nie zaprzęta sobie głowy tym, co jest dla niego rzeczywiste, ani tym, co wie, dopóki jakiś problem nie ograniczy go w działaniu, natomiast filozof zobowiązany jest nie uznawać niczego i uzyskać maksymalną jasność w kwestii możliwego statusu tego, co przeciętny człowiek przyjmuje jako „rzeczywistość” i „wiedzę”. Mówiąc inaczej, filozof ma zdecydować, gdzie cudzysłów będzie na miejscu, a gdzie może być bezpiecznie opuszczony, czyli rozróżnić ważne i nieważne stwierdzenie o świecie, o rzeczywistości. Socjolog nie może tego zrobić, jest on bowiem logicznie zmuszony do używania cudzysłowu ze względu na kontekst społeczny. Inaczej mówiąc, socjolog musi zapytać, jak się to dzieje, że np. pojęcie „wolność” jest w jednym społeczeństwie brane za dobrą monetę, a w innym nie; jak „rzeczywistość” tego pojęcia jest utrzymywana w społeczeństwie i jak – co jest nawet bardziej interesujące – „rzeczywistość” tę jednostka albo cała zbiorowość może niekiedy utracić. Socjologiczne zainteresowanie pytaniami o rzeczywistość i wiedzę jest więc uzasadnione przede wszystkim faktem ich społecznej relatywności. Co jest rzeczywiste dla tybetańskiego mnicha, może nie być rzeczywiste dla amerykańskiego biznesmena. Wiedza kryminalisty różni się od wiedzy kryminologa. Wynika z tego, że określone powiązania rzeczywistości i wiedzy mają związek z określonymi kontekstami społecznymi oraz że powiązania należy uwzględnić w odpowiedniej socjologicznej analizie tych kontekstów¹⁶.

Jak wspomniano na początku rozważania, w tym punkcie cytowani autorzy przyjmują, że analiza procesów społecznego tworzenia rzeczywistości należy do socjologii wiedzy i co więcej, twierdzą, że socjologia wiedzy jest tą subdyscypliną socjologiczną, która powinna zajmować się głównie analizą społecznego tworzenia rzeczywistości¹⁷. Przyznać można, że jest to dość specyficzna definicja socjologii wiedzy, są tego świadomi też autorzy, czemu dają wyraz w dalszych rozważaniach. Podkreślają, że socjologia wiedzy powinna uwzględniać dwa najsłynniejsze „drogowskazy” socjologii – E. Durkheima i M. Webera. Pierwszy autor pisze: „Pierwszą i najbardziej podstawową zasadą jest rozpatrywać fakty społeczne jak rzeczy”¹⁸, natomiast Weber zauważa: „Zarówno dla socjologii w jej obecnym rozumieniu, jak i dla historii, przedmiotem poznania jest kompleks subiektywnych treści działania”¹⁹. Te dwa stwierdzenia (drogowskazy) nie są wcale ze sobą sprzeczne. Społeczeństwo jawi się jako sfera obiektywnych (?) faktów, w istocie tworzą je działania, w których wyraża się subiektywne znaczenia²⁰. Ten właśnie dualistyczny charakter

¹⁶ *Ibidem*, s. 24–25.

¹⁷ *Ibidem*, s. 26.

¹⁸ E. Durkheim, *Zasady metody socjologicznej*, Warszawa 2000, s. 42.

¹⁹ M. Weber, *The Theory of Social and Economic Organization*, New York 1947, s. 101, cyt. za: P. Berger, T. Luckmann, *op. cit.*, s. 47.

²⁰ *Ibidem*.

społeczeństwa znajduje wyraz w obiektywności faktów i subiektywności znaczeń. Tym kwestiom poświęcony jest rozdział drugi *Społeczeństwo jako rzeczywistość obiektywna* i rozdział trzeci *Społeczeństwo jako rzeczywistość subiektywna*. Dalsze rozważania będą się koncentrować na treści tych rozdziałów, a więc na społecznym tworzeniu rzeczywistości²¹.

Podstawowe zagadnienia omawiane w rozdziale drugim to instytucjonalizacja i uprawomocnienie. Właśnie przez instytucjonalizację i uprawomocnienie tworzy się rzeczywistość społeczna, czy – jak mówią autorzy – przebiega proces nadający społeczeństwu wymiar obiektywnej rzeczywistości.

Instytucjonalizacja pojawia się, jeżeli tylko pewne rodzaje działających podmiotów dokonują wzajemnej typizacji działań. Mówiąc krótko, każda taka typizacja jest instytucją. Podkreślenia jednak wymaga wzajemność instytucjonalnych typizacji oraz typowość nie tylko działań, ale także ludzi działających w instytucjach. Typizacje „działań nawykowych”, które tworzą instytucje, są zawsze wspólne. Są one dostępne wszystkim członkom danej grupy społecznej, a sama instytucja typizuje zarówno grupowe, jak i jednostkowe działania. Ponadto instytucje mają charakter historyczny i służą kontroli.

Równocześnie świat instytucjonalny wymaga uprawomocnienia, czyli sposobów działania, za pomocą których może ów świat zostać wyjaśniony i uzasadniony. Szczególna rola w tym sposobie działania przypada tradycji i wspomnieniom biograficznym. Jedynie niewielka część ludzkich doświadczeń jest zachowywana w świadomości. Doświadczenia, które w ten sposób są zachowywane, ulegają zestaleniu, to znaczy zastygają w pamięci jako całości rozpoznawalne i warte zapamiętania. Bez takiego zestalenia jednostka nie mogłaby zrozumieć swojej biografii. Kiedy jakaś liczba jednostek dzieli wspólną biografię, której doświadczenia stają się częścią wspólnego zasobu wiedzy, występuje również zestalenie intersubiektywne.

Kiedy ten rodzaj typizacji występuje w kontekście zobiektywizowanego zasobu wiedzy, wspólnego dla zbiorowości działających, możemy w uzasadniony sposób zacząć mówić o rolach. Role to typy działających podmiotów w kontekście społecznym. Nietrudno zauważyć, że tworzenie typologii ról jest nieodzownym korelatem instytucjonalizacji postępowania. Posługując się rolami, instytucje stają się częścią doświadczenia

²¹ Pomocnym tekstem w zrozumieniu tych rozdziałów jest rozdział pierwszy, w którym autor omawia podstawy życia codziennego, a w szczególności takie zagadnienia, jak: rzeczywistość życia społecznego; interakcja społeczna w życiu codziennym; język a wiedza życia codziennego.

jednostkowego. Zobjektywizowane językowo role są zasadniczym składnikiem dostępnego, obiektywnie istniejącego świata. Odgrywając role, jednostka uczestniczy w społecznym świecie.

Dla naszych obecnych rozważań ważniejszy jest charakter ról jako przekazników określonych stref wspólnego zasobu wiedzy, proces społecznego tworzenia rzeczywistości bowiem należy według cytowanych autorów do socjologii wiedzy. Dzięki odgrywanym rolom jednostka jest wprowadzona w określone obszary zobjektywizowanej społecznie wiedzy, i to nie tylko w wąskim sensie poznawczym, ale także w sensie wiedzy jako znajomości norm, wartości, a nawet uczuć.

W rozdziale trzecim *Spółeczeństwo jako rzeczywistość subiektywna* omówione zostały cztery zagadnienia: 1) internalizacja rzeczywistości; 2) internalizacja w aspekcie struktury społecznej; 3) teorie dotyczące tożsamości oraz 4) organizm a tożsamość. Najistotniejszym zagadnieniem w kontekście społecznego tworzenia rzeczywistości jest internalizacja analizowana w aspekcie socjalizacji pierwotnej i wtórnej. Przez socjalizację pierwotną autorzy rozumieją pierwszy etap uspołecznienia, jaki jednostka przechodzi w dzieciństwie i tym samym staje się członkiem społeczeństwa. Socjalizacja wtórna natomiast to każdy następny etap uspołecznienia, który wprowadza jednostkę, mającą już za sobą socjalizację pierwotną, w nowy sektor obiektywnego świata społecznego. Autorzy analizują socjalizację na gruncie interakcjonizmu symbolicznego G. Meada. Końcowym efektem procesu socjalizacji w tej koncepcji teoretycznej jest tzw. uogólniony inny.

Przejdę teraz do rozważań A. Giddensa nad stanowieniem społeczeństwa. Na wstępie należy zauważyć, że autor nie wyjaśnia wprost pojęcia stanowienia społeczeństwa, natomiast wiele miejsca poświęca teorii strukturacji, która ma się stać teorią wyjaśniającą swoistość społeczeństw nowożytnych, a w szczególności proces stanowienia społeczeństw. Teoria strukturacji wychodzi z założenia, że opozycja takich kwestii jak: obiektywizm – subiektywizm, jednostka – społeczeństwo winna być skonceptualizowana jako dualność struktury, tzn. struktura powinna pełnić dwie funkcje: z jednej strony ograniczać swobodę ludzkich działań, a z drugiej strony dawać szanse na aktywność. „Istotę tej teorii można trafnie przedstawić – pisze Giddens – jako poszerzoną refleksję nad słynnym zdaniem i wielokrotnie powtarzanym przez Marksa. Ludzie sami tworzą swoją historię, ale nie tworzą jej dowolnie, nie w wybranych przez siebie okolicznościach”²².

²² A. Giddens, *Stanowienie społeczeństwa...*, *op. cit.*, s. 19–20.

Inny fragment rozważań A. Giddensa dotyczący teorii strukturacji wskazuje, że centrum teorii strukturacji nie stanowi podmiot, a praktyka społeczna traktowana jako podstawa konstytuowania się zarówno przedmiotu, jak i podmiotu²³. A. Giddens szczególną rangę nadaje świadomości praktycznej, na którą składa się to wszystko, co aktorzy wiedzą o tym, jak „poruszać się” na scenie społecznej, ale czego nie potrafią wyrazić, zrozumieć. Ujmując krótko, rola świadomości praktycznej jest głównym wyznacznikiem stanowienia społeczeństwa (w naszym rozumieniu rzeczywistości społecznej), a podstawowym elementem codzienności społecznej jest rutyna (to, co czyni się zwyczajowo). Powtarzalność czynności podejmowanych w jednakowy sposób dzień po dniu stanowi tworzywo tego, co nazywamy zwyczajnością życia społecznego czy rzeczywistością społeczną. Ma to znaczyć, że ustrukturywane cechy działalności społecznej – poprzez dwoistość struktury – są stale odtwarzane ze składających się na nią zasobów²⁴. Przedstawiona w sposób skrótowy teoria strukturacji stwarza ramy do opisu stawania się społeczeństwa może nie wprost, ale zapewne w sposób pośredni.

Podejście P. Sztompki natomiast nie mówi o tworzeniu czy stanowieniu społeczeństwa, lecz o stawaniu się społeczeństwa. Cytowany autor, chcąc bliżej przedstawić proces stawania się społeczeństwa, odwołuje się do czwartej teorii zmian²⁵, która obejmuje teorię historyczną i teorię podmiotowości. Obie teorie wychodzą z odmiennych pozycji, ale spotykają się i sugerują obraz społeczeństwa jako dynamiczny proces, w toku którego ludzie, przez swoje działania, wytwarzają i reprodukuja kontekst egzystencji, czyli struktury społeczne. Z kolei stają się one warunkami początkowymi, ograniczającymi lub stymulującymi do dalszych działań.

Na koniec rozważań P. Sztompka zauważa, że kategoria społecznego stawania się oznacza „ustawiczny proces samoprzekształcania się i samotworzenia społeczeństwa w wyniku stale odtwarzającego się, nieuchronnego napięcia między potencjalną podmiotowością społeczeństwa, a jego aktualną praktyką społeczno-historyczną (zdarzeniami społecznymi). Jest to proces realizujący się w ciągłej, obustronnej interakcji między tym, co potencjalnie możliwe (osiągniętym stopniem podmiotowości), a tym, co aktualnie zrealizowane (rzeczywistą praktyką), w ciągłym współkształtowaniu jednego przez drugie. Tak więc społeczeństwo, owo swoiste pole jednostkowo-strukturalne, nigdy w jakiejś ostatecznej postaci nie istnieje, lecz zawsze tylko się staje. Nigdy nie jest, lecz zawsze się tworzy. Nie sta-

²³ *Ibidem*, s. 21.

²⁴ *Ibidem*, s. 21–22.

²⁵ Trzy pierwsze teorie zmian to: 1) teoria ewolucjonistyczna, 2) teorie cykli społecznych i 3) materializm historyczny.

nowi obiektu, stanu, lecz proces. Nie jest czymś danym, lecz każdorazowym własnym osiągnięciem członków społeczeństwa, przedsięwzięciem w budowie, przy tym w budowie nigdy ostatecznie niezakończony²⁶. Widać z powyższego, że przedstawione założenia teorii P. Sztompki wiele nie odbiegają od założeń teorii strukturacji A. Giddensa.

Podsumowując ten fragment rozważań, należy podkreślić, że kontrowersyjność wobec analizowanych określeń sprowadza się nie tylko do samego ich nazywania, ale także do sposobu wyjaśniania procesu tworzenia (kreowania) rzeczywistości społecznej. P. Berger i T. Luckmann społeczne tworzenie rzeczywistości analizują w kontekście socjologii wiedzy, A. Giddens stanowienie społeczeństwa w aspekcie teorii strukturacji, a P. Sztompka stawianie się społeczeństwa w kontekście socjologii historycznej i teorii podmiotowości.

Różne sposoby ujmowania rzeczywistości społecznej w kontekście mediów masowych

Nie wdając się w szersze rozważania terminologiczne na temat pojęcia rzeczywistość społeczna w aspekcie mediów czy szerzej środków masowego komunikowania, można by wprowadzić pojęcie rzeczywistość medialna²⁷. Pojęcie to w literaturze przedmiotu raczej nie występuje, ale mogłoby być wspólnym mianownikiem dla wielu nazw i określeń w niej stosowanych. A. Giddens, omawiając środki masowego przekazu i telekomunikację, używa pojęć przestrzeń wirtualna oraz społeczeństwo późnonowoczesne²⁸. Inni autorzy zajmujący się tą problematyką używają jeszcze innych określeń. Marshall McLuhan używa pojęcia globalnej wioski, a ściślej wyrażenia: „świat to globalna wioska”, Jurgen Habermas – sfera publiczna, Jean Baudrillard – hiperrzeczywistość, Johan Thompson – społeczeństwo uprzemysłowione, a Alvin Toffler – wioska elektroniczna. Pojęcia te znajdujemy w cytowanej pracy Giddensa oraz książce Tofflera²⁹. Nie będę ich szczegółowo omawiał, nie jest to bowiem celem niniejszego tekstu. Przywołałem je, ponieważ, jak wspominałem na początku, jest to nowy przykład różnorodności i dowolności używania pojęć w socjologii, który podobnie jak przedmiot socjologii, może stać się

²⁶ P. Sztompka, *op. cit.*, s. 236–237.

²⁷ Za Giddensem można przyjąć, że rzeczywistość medialna to sfera rzeczywistości społecznej, która kształtowana jest pod wpływem środków masowego przekazu i technik telekomunikacyjnych (zob. A. Giddens, *Socjologia*, Warszawa 2004, s. 474–511).

²⁸ *Ibidem*, s. 495.

²⁹ A. Toffler, *Trzecia fala*, Warszawa 1997, s. 301.

przyczyną kryzysu tej dyscypliny wiedzy (zob. cytowane publikacje w zakończeniu J. Szackiego, A. Niesporka³⁰).

Należy zauważyć, że pojęcie *media* nie występuje w trzyltomowym słowniku języka polskiego, jest natomiast słowo *medium*³¹ oraz *mass media*, co świadczyć może, że słowo *media*, mimo powszechnego używania, jest jeszcze traktowane jako pojęcie „obce”, „zapożyczone”. Na niejednoznaczność tytułu niniejszej publikacji może też wskazywać podejście A. Giddensa, który używa terminu *media* zamiennie z określeniami środka przekazu oraz środka masowego przekazu, ale nie obejmuje tym pojęciem telekomunikacji, do której zalicza telefonię komórkową i internet. Ta różnorodność i nieścisłość używania terminów nie jest dobrą praktyką naukową.

Podsumowanie

Podsumowując wątki rozważań tu poruszanych zaczniemy od uwag natury ogólnej dotyczących ontologicznych i terminologicznych sposobów ujmowania rzeczywistości społecznej czy zjawisk społecznych.

Według J. Turowskiego, rozważania ontologiczne o rzeczywistości społecznej socjologii można sprowadzić do trzech ujęć teoretycznych, to jest psychologizmu, socjologizmu oraz podejścia humanistycznego, prezentowanego przez G. Simmela, M. Webera i F. Znanieckiego (zob. rozważania T. Michalczyka dotyczące ontologicznych aspektów zjawisk społecznych³²). Natomiast według A. Giddensa, mówiąc o kwestiach terminologicznych i roli języka w socjologii, należy odwołać się do pojęcia podwójna hermeneutyka. W celu przybliżenia tego pojęcia przytoczę dłuższy fragment jego tekstu.

Socjologia – w przeciwieństwie do nauk przyrodniczych – ma do czynienia ze światem uprzednio zinterpretowanym, w którym tworzenie i reproduk-

³⁰ J. Szacki, *Czy kryzys socjologii?*, [w:] *Czy kryzys socjologii?*, wybrał i wstępem opatrzył J. Szacki, Warszawa 1977, s. 5–37; i w ostatnim czasie A. Niesporek, *Socjologia globalna – w poszukiwaniu swojego przedmiotu*, [w:] *Przestrzeń socjologii*, red. K. Czekaj, J. Sztumski i A. Wolski, Katowice 2008; A. Niesporek, *Czy koniec socjologii, jakie zmiany? Socjologia wobec wyzwań zmieniającej się rzeczywistości*, Katowice 2007.

³¹ Medium w języku łacińskim ma kilka znaczeń: 1) publiczność, ulica, życie publiczne, towarzystwo ludzi; 2) dobro ogółu, dobro publiczne oraz 3) osoba podatna na wpływ najczęściej hipnotyzera.

³² T. Michalczyk, *Ontologiczne aspekty zjawisk społecznych*, [w:] *Od robotnika do internauty. W kierunku społeczeństwa informacyjnego*, red. A. Siwik, L.H. Haber, Kraków 2008, s. 141–157.

wanie ram znaczenia stanowi warunek tego, co ma być badane, czyli działań ludzkich: po to właśnie – że powtórzę w tym miejscu – jest potrzebna podwójna hermeneutyka, która akcentuje szczególny rodzaj trudności, określany przez Schütza (za Weberem) jako „postulat adekwatności”. Wyraziłem ten pogląd, iż koncepcja Schütza oparta na tezie, że techniczne pojęcia nauk społecznych winny być możliwe do zredukowania do pojęć języka potocznego, tutaj się nie sprawdza. Faktycznie opowiadam się za poglądem przeciwnym: zamiast podtrzymywania otwartości pojęć socjologicznych na terminy języka potocznego, trzeba dążyć do takich sytuacji, aby socjolog był w stanie przede wszystkim uchwycić te pojęcia potoczne, tzn. przeniknąć hermeneutycznie formy życia, których cechy zamierza on poddać badaniu i wyjaśnianiu. Relacja między technicznym słownikiem nauk społecznych a pojęciami potocznymi nie jest stała ani jednoznaczna: tak, jak socjologowie przyswoili terminy codzienne: znaczenie, motyw, władza i tym podobne, i posługują się nimi w wąsko specjalistycznym sensie, aktorzy świata codziennego mają tendencję do przyjmowania pojęć i teorii nauk społecznych i do włączania ich jako konstytutywne elementy racjonalizacji swych własnych działań³³.

Komentarz nie jest prosty. Myślę, że przedstawione rozważania zmieniają dotychczasową, dość powszechną filozofię dotyczącą metodologii badań społecznych, jaką przedstawił E. Durkheim w *Zasadach metody socjologicznej*. Przypomnijmy, że według E. Durkheima, przystępując do badania zjawisk społecznych, należy w pierwszej kolejności, pozbyć się tzw. *praenotiones*, tj. pojęć potocznych, pospolitych, wstępnych, natomiast A. Giddens proponuje otwartość pojęć socjologicznych na terminy języka potocznego. Według niego socjolog powinien być w stanie przede wszystkim uchwycić te pojęcia potoczne, tzn. przeniknąć hermeneutycznie formy życia, których cechy zamierza on poddać badaniu i wyjaśnianiu. Wydaje się, że te przesłanki legły u podstaw tytułu książki A. Giddensa *Nowe zasady metody socjologicznej*. Warto w tym miejscu zauważyć, że ta podwójna hermeneutyka podkreśla też bardzo wyraźnie wagę terminologii w rozwoju socjologii oraz wskazuje na potrzebę ujednolicenia, uściślenia pojęć na gruncie socjologii (o czym wcześniej pisałem). Niektórzy nawet twierdzą, że nauka jest wówczas, kiedy umie właściwie definiować i mierzyć zjawiska, co pozwala na porównywanie wyników badań, weryfikację hipotez oraz prognozowanie. Ogólnie różnorodność, dowolność używania pojęć w socjologii jest powszechna i wydaje się, obok przedmiotu zainteresowania socjologii, jednym z głównych czynników pomniejszającym jej naukowy status.

Podsumowując poruszone tu zagadnienia podstawowe, tj. różne podejścia do tworzenia rzeczywistości społecznej, warto zauważyć, że

³³ A. Giddens, *Nowe zasady metody socjologicznej*, Kraków 2001, s. 223–224.

i w tym przypadku dotykamy również kwestii terminologicznych. Kontrowersyjność wokół analizowanych pojęć (społeczne tworzenie rzeczywistości, stanowienie społeczeństwa i stawanie się społeczeństwa) – jak już pisałem – wskazuje nie tylko na zamienne używanie pojęć, ale także na różne sposoby samego wyjaśniania procesu tworzenia (kreowania) rzeczywistości społecznej.

Na zakończenie warto jeszcze przywołać dwa przeciwstawne spojrzenia na potrzebę odwoływania się do filozofii w wyjaśnianiu zjawisk społecznych, w szczególności procesu tworzenia rzeczywistości społecznej.

Według A. Giddensa³⁴, nauki społeczne są bezpłodne, jeśli ci, którzy je uprawiają, nie wiążą ich bezpośrednio z zagadnieniami filozoficznymi. Żądanie, by badacze społeczeństwa nie byli ślepi na problemy filozoficzne, nie znaczy bynajmniej, by teorię społeczną miano oddać w pacht tym, którzy twierdzą, że musi ona mieć charakter spekulatywny, a nie empiryczny. Natomiast P. Berger i T. Luckmann piszą „Nie powinno zatem dziwić, że wdawanie się w filozofię nie jest naszym celem”³⁵. W analizie socjologicznej „nie mam potrzeby wdawania się w zawilgości semantyczne i filozoficzne terminów [w naszym przypadku rzeczywistość i wiedza – przyp. T.M.]. (...) Dlatego ważne jest, aby zaraz na wstępie wyjaśnić sens, w jakim terminy te są przez nas używane w kontekście socjologicznym, oraz od razu odrzucić wszelkie przypuszczenia, że socjologia zna odpowiedzi na te odwieczne kwestie filozoficzne”³⁶.

Podsumowując powyższe fragmenty rozważań Giddensa oraz Bergera i Luckmanna, można wyróżnić jeszcze trzecie podejście, które by łączyło wyżej wymienione i można byłoby je nazwać podejściem eklektycznym. Przykładem takiego podejścia są prezentowane tu rozwiązania.

Przedstawione rozważania mogą mieć zapewne charakter kontrowersyjny, niemniej jednak autor żywi nadzieję, że wywołają one pożądane refleksje, oraz – być może – staną się inspiracją do dalszych poszukiwań naukowych.

Bibliografia

- Berger P., Luckmann T., *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, Warszawa 1983.
Giddens A., *Stanowienie społeczeństwa*, Poznań 2003.
Michalczyk T., *Ontologiczne aspekty zjawisk społecznych*, [w:] *Od robotnika do internauty. W kierunku społeczeństwa informacyjnego*, red. A. Siwik, L.H. Haber, Kraków 2008.

³⁴ *Idem*, *Stanowienie...*, *op. cit.*, s. 15–16.

³⁵ P. Berger, T. Luckmann, *op. cit.*, s. 49.

³⁶ *Ibidem*, s. 23–24.

Michalczyk T., *Współczynnik humanistyczny jako jedno z podejść ontologiczno-metodologicznych badania zjawisk społecznych*, [w:] *Wychowanie w środowisku*, red. M. Chodorowska, A. Mach, Rzeszów 2010.

Olechnicki K., Załęcki P., *Słownik socjologiczny*, Toruń 1997.

Stawanie się społeczeństwa, red. A. Flis, Kraków 2006.

Szacki J., *Znaniecki*, Warszawa 1986.

Sztompka P., *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków 2002.

Abstrakt

Podstawowym celem tekstu, a zarazem innowacyjnością rozważań jest próba uporządkowania pojęć dotyczących rzeczywistości społecznej, a w szczególności jej powstawania. W opracowaniu tym zaprezentowano różne koncepcje teoretyczne stanowienia i tworzenia rzeczywistości społecznej, głównie A. Giddensa, P. Sztompki oraz P. Bergera i T. Luckmanna. W pierwszej części tekstu podjęto próbę odpowiedzi na pytanie: czym jest rzeczywistość społeczna i jaki jest jej status ontologiczny? Starano się też określić pojęcie „rzeczywistość medialna”. W drugiej części skoncentrowano się na rozważaniach P. Bergera, T. Luckmanna, A. Giddensa oraz P. Sztompki, czyli na stanowieniu i tworzeniu rzeczywistości społecznej.

Słowa kluczowe: rzeczywistość społeczna, rzeczywistość medialna oraz stanowienie i tworzenie rzeczywistości społecznej.

Theoretical aspects of social reality construction (creation)

Abstract. The basic objective of the presented article, which contains innovative considerations, is an attempt to organize the concepts concerning social reality, and its construction in particular. In this article various theoretical concepts of construction and creation of social reality have been presented, mainly theories developed by A. Giddens, P. Sztompka, as well Berger and T. Luckmann. In the first part of the article an attempt has been made to answer the questions: What is social reality and what is its ontological status? An attempt has been made to define the concept of media reality. The second part of the article focuses on P. Berger's, T. Luckmann's, A. Giddens's and P. Sztompka's considerations on construction and creation of social reality.

Keywords: social reality, media reality, construction and creation of social reality.

Ignacy S. Fiut

Wydarzenie medialne jako źródło faktów społecznych

Wprowadzenie

Tworzenie rzeczywistości społecznej łączy się zawsze z wiedzą ludzi, jej cyrkulacją w społeczeństwie oraz poziomem i kierunkami jej rozwoju. W warstwie teoretycznej na kreatywne funkcje wiedzy w kreowaniu rzeczywistości społecznej zwróciła uwagę socjologia wiedzy – dyscyplina naukowa, której rozwój datuje się na pierwszą połowę XX wieku¹. Za jej prekursorów uważa się Wilhelma Diltheya, Emila Durkheima, Maxa Schelera i Alfreda Schütza. Zwrócili oni uwagę na szczególny związek czynników idealnych – idei, z czynnikami rzeczywistymi, które umożliwiają podejmowanie przez ludzi działań twórczych w obszarze społeczeństwa, bo to idee nadają porządek ludzkim myślom i wskazują możliwe cele ich działań, a jednostkom służą do organizowania indywidualnych doświadczeń, określając porządek znaczeń oraz naturalny sposób widzenia i rozumienia świata bezpośrednio danego w doświadczeniu. Porządek ten jest w dużym stopniu historycznie i społecznie zdeterminowany, ale nie wyłącza możliwości działań innowacyjnych, generujących zmiany i transformacje społeczne. Myśli ludzi są zawsze nacechowane ideologicznie, choć nierzadko przeradzają się w formy myślenia utopijnego, powodując zmiany rzeczywistości społecznej. Idee jako części składowe ideologii – co podkreślali Karl Mannheim i Robert Merton – mają nie tylko funkcje jawne, ale i ukryte. Równie dobrze mogą wskazywać, ale i maskować ostateczne cele przedsięwzięć ideologicznych skłaniających ludzi do podejmowania działań.

Media, ze względu na to, że mają ogromną władzę nad społeczeństwem, jego zbiorową i indywidualną wyobraźnią, stanowią kluczowe

¹ P.L. Berger, Th. Luckmann, *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, Warszawa 1983, s. 25–31.

narzędzie ideologizacji świadomości i wskazywania celów możliwego działania, aktywnie angażując w nie wszystkich możliwych odbiorców. Ich domeną jest rzecz jasna komunikowanie, które zawsze ma na celu mobilizację do działania/niedziałania oraz wskazywania jego kierunków, a przy tym wartościowania treści idei tak, by jak największa liczba odbiorców mogła je podjąć, ale i im sprzyjać. W procesie tym kluczową rolę odgrywają znaczenia, z natury subiektywne, w komunikowaniu ulegające obiektywizacji, których wyrazem staje się życie codzienne ludzi, tworząc ich intersubiektywne światy zdrowego rozsądku, narzucające ich życiu porządek społeczny. W ten sposób od zewnątrz ciała człowieka postępuje strukturyzacja jego rzeczywistości społecznej, która podaje mu wzory postępowania, ale również mobilizuje do ich przekraczania oraz przebudowy. Najczęstszym narzędziem orientacji ludzi w tym porządku, ale i jego przekraczaniu są więc media, które mogą również przejmować równocześnie kontrolę nad jednostką. Na dalszych etapach komunikowania kontakty *face to face* występujące w najbardziej podstawowych jego formach narzucają ludziom schematy typizacji rzeczywistości społecznej, innych ludzi oraz interakcji z nimi. Typizacja kontaktów komunikacyjnych zakłada także różnicowanie otoczenia społecznego i jego wartościowanie. W wyniku tych typizacji pojawia się struktura społeczna ustanawiająca za ich pośrednictwem powtarzające się interakcje społeczne, które dotyczą nie tylko aktualnych członków wspólnoty, ale i przodków oraz potomnych². W ten sposób działanie człowieka daje się uprzedmiotowić, zobiektywizować, a więc stwarza możliwość wejścia jednostki do wspólnego świata wraz ze swą subiektywnością i intencjonalnością, które z kolei obiektywizują się w faktach społecznych. Decydującym przejawem tej obiektywizacji jest wytwarzanie przez ludzi znaków, które są wyrazem i wskaźnikiem ich osobistych znaczeń ulegających następnie obiektywizacji w działaniach społecznych, bo są obiektywnie dostępne poza wyrażaniem subiektywnych intencji jednostek: gromadzą i przechowują bowiem doświadczenia i znaczenia ludzi, czyniąc ich istotami historycznymi.

Kluczową rolę w komunikowaniu pełni język, który stanowi najważniejszy system znaków dla człowieka. Jest tworem dwustopniowym: służy do komunikowania samych znaczeń w konkretnych sytuacjach, ale i gromadzi, przechowuje doświadczenia i znaczenia, czyli je obiektywizuje i przekazuje kolejnym pokoleniom, co w konsekwencji pozwala koordynować i synchronizować jednostkowe subiektywności w postaci intersubiektywnych wytworów. Język jest bowiem w stanie przywołać cały świat

² *Ibidem*, s. 67–68.

zobiektywizowany, zarówno ten z przeszłości, ale i ten możliwy. Produkuje jednocześnie symbole spinające różne sfery rzeczywistości i umożliwia ich transcendowanie. Tworzy w rezultacie gmach symbolicznych reprezentacji, których wyrazem są systemy symboliczne religii, filozofii, sztuka i nauka. Buduje także pola semantyczne, których zakres jest ograniczony językowo i które stanowią zbiór znaczeń umożliwiających porządkowanie doświadczeń społecznych jednostek. Wraz z wiedzą pola semantyczne stają się dla ludzi instrukcjami do działań w ramach życia społecznego. Rozwijająca się wiedza i znaczenia są także źródłem dalszych typizacji innych, modyfikacji interakcji z nimi, ale i wszelkich zdarzeń i doświadczeń, zarówno przyrodniczych, jak i społecznych. Ważny więc staje się rozkład wiedzy w społeczeństwie i dzielenie się nią z innymi. W przeciwieństwie do zwierząt, człowiek jest dzięki językowi otwarty na świat i może przekraczać instynkty oraz impulsy, tworząc dzięki niemu świat społeczno-kulturowy. Człowiek myślący, używający języka wytwarza więc siebie i własny świat, produkując porządek społeczny. Jest on więc rezultatem, ale i warunkiem stałego ludzkiego wytwarzania rzeczywistości społecznej, bo jest wytworem ludzkiego działania. Ono pozwala ukierunkować ludzkie popędy i zmniejszać stresy, a działania, które stają się nawykowe, stwarzają możliwości do namysłu nad światem i jego innowacji. Działania najbardziej optymalne, utrzymujące porządek, ulegają petryfikacji, a następnie instytucjonalizacji. To one utrwalają, kontrolują i transmitują te działania na innych, powodując podział pracy oraz rozwój struktur społecznych, które w dalszych procesach typizacji i instytucjonalizacji stają się źródłem zmian społecznych, a więc tworzenia rzeczywistości społecznej³.

Pod wpływem takiego rozumienia tworzenia rzeczywistości społecznej i refleksji nad rolą mediów w społeczeństwie powstały teorie socjologiczno-komunikacyjne wpływu i oddziaływania mediów na ludzi w procesie społecznego kreowania rzeczywistości. Należą do nich m.in.: „teoria porządku dziennego”, „teoria użytkowania i korzyści”, „teoria konsefektu”, które pod wpływem szerszych analiz socjologicznych zainspirowały do uogólnień w ramach teorii systemu społecznego: z jednej strony N. Luhmann, z drugiej – w ramach teorii działania komunikacyjnego – J. Habermas. Jednak by faktycznie media wpływały na kreowanie rzeczywistości społecznej, muszą wpływać, co podkreślają obydwaj myśliciele, na wyobraźnię swych odbiorców i angażować ich w działania twórcze. Wydarzenia medialne zawierają w sobie bowiem trzy aspekty: poznawczy, emocjonalny i behawioralny. Jeśli wydarzenie medialne nie generuje tych

³ *Ibidem*, s. 106.

trzech aspektów, przekaz medialny nie jest w stanie skłonić odbiorców do efektywnego uczestnictwa w kreowaniu rzeczywistości społecznej.

Wydarzenie komunikacyjne według Niklasa Luhmanna i Jürgena Habermasa

Poglądy teoretyczne Luhmanna i Habermasa na funkcjonowanie systemu społecznego poszerzają istotę pojęcia komunikacji, odchodząc od jej modelu transmisyjnego na rzecz kooperacyjnego, rozgrywającego się między mediami a publicznością w określonym środowisku społecznym, stanowiącym szeroko rozumiany jego kontekst – tło. Model kooperacyjny zakłada bowiem selekcję emitowanych informacji, wypowiedzi oraz ich rozumienia, tzn. rozwoju, utrzymywania i reprodukcji komunikacji, by zmniejszała się irytacja (dysfunkcjonalność) systemu i ułatwiała jego adaptację do środowiska, gdyż z natury ma on charakter autopojetyczny, czyli samoreprodukcyjny. System w ten sposób „sam uczy się siebie”, by właściwie reagować na bodźce z otoczenia, a więc ciągle utrzymywać własną elastyczność i bronić własnej tożsamości, co skazuje go na grę semantyczną (semiologiczne działania), która w teorii Habermasa skutkuje o tyle, o ile prowadzi ona do skutecznego działania komunikacyjnego. Dla Habermasa najważniejszą kwestią jest bowiem skuteczność komunikowania, a więc porozumienie między komunikującymi się stronami, z którym związane jest również reprodukowanie świata życia – warunku skutecznej komunikacji oraz reprodukcji komunikowania w ramach systemu społecznego. W opinii Luhmanna natomiast najistotniejsza jest elastyczność systemu, kiedy podsystem medialny systemu społecznego staje się niespójny, następuje osłabienie jego tożsamości, a to z kolei prowadzi do niespójności mediów i rodzi kryzys we wszystkich formach komunikowania na różnych poziomach jego funkcjonowania. „Elementarny proces – pisze Luhmann – konstytuujący to, co społeczne, jako szczególną rzeczywistość, to proces komunikowania. Proces ten musi jednak być zredukowany do działania, rozłożony na działania, ponieważ w przeciwnym razie nie byłby zdolny do samosterowania. Toteż systemy społeczne nie są zbudowane z działań, tak jakby te działania produkowane były na bazie organiczno-psychicznej konstytucji człowieka i jakby mogły trwać same z siebie. Systemy społeczne są natomiast rozkładalne na działania i przez tę redukcję uzyskują podstawę do tego, by kolejne sekwencje komunikacji zdolne były do czynienia nawiązań”⁴. Komunikowanie jest więc

⁴ N. Luhmann, *Systemy społeczne*, Kraków 2007, s. 132.

w koncepcji społecznej Luhmanna nierozłączne z działaniem w związku z możliwymi nawiązaniami, choć odróżnialne, tworzą w systemie szereg wzajemnych relacji, które należy rozumieć jako redukcję własnej złożoności systemu. Komunikowanie jest tu głównie rozumiane jako przenoszenie informacji od nadawcy do odbiorcy. Tę metaforę należy jednak zakwestionować w ocenie Luhmanna, bo zakłada przenoszenie czegoś i wypacza właściwe rozumienie fenomenu komunikacji. Lepszym terminem do opisu tego fenomenu jest powiadamianie, które ujmuje komunikację jako bodziec – pobudzenie, choć dla nadawcy i odbiorcy nigdy nie zachodzi tożsamość przekazu pod każdym względem. Komunikowanie jest więc wydarzeniem selektywnym, które coś akceptuje, coś przysłania, a to, co wybiera, konstytuuje, czyli tworzy z niego informację i przekazuje do wiadomości, tzn. powiadamia. Stanowi więc trzymiejskowy proces selekcji, który z pewnego znanego lub nieznanego repertuaru możliwości w modelu *ego–alter* wybiera te, które nadawca i odbiorca postrzegają jako właściwe. W komunikowaniu *alter* (nadawca) postrzegany jest przez *ego* (odbiorcę) jako dystansujący się do świata, a komunikacja jako aporia systemowa, która tworzy jedność trzymiejskową. Komunikacja staje się więc zdarzeniem emergentnym, w której syntetyzują się trzy selekcje, tj. selekcja informacji, selekcja przekazu, oczekiwanie rezultatu, a więc selekcja akceptacji tego, co wybrał nadawca, uformował w przekazie, a co następnie zaakceptuje lub nie zaakceptuje odbiorca. Komunikacja dochodzi więc do skutku – podkreśla Luhmann – wtedy, kiedy *ego* ustanawia system, który nie jest zdeterminowany przez swą przeszłość, a więc może reagować na informacje, a w konsekwencji tworzyć wydarzenia komunikacyjne. Jest ona przecież syntezą trzech selekcji jako jedności: informacji, przekazu i rozumienia. Czwarty rodzaj selekcji to przyjęcie lub odrzucenie zakomunikowanego sensu przez adresata. Stanowi on przesłankę jego własnego zachowania i zamyka akt komunikacji, a więc to ostatecznie od odbiorcy zależy, co on robi z powiadomieniem w procesie komunikowania i czy przejdzie do działania⁵.

Komunikowanie jako takie – podkreśla Luhmann – może więc przybierać formę transakcji, czyli reakcji na różnice postrzegania wartości pomiędzy jej uczestnikami, czyli może prowadzić do ich wymiany lub konfliktu ze względu na te ujawnione różnice między nimi. Pomimo teorii mówiących o symbolicznym uniwersalizowaniu i ujednolicaniu sensów w komunikowaniu, według Luhmanna, komunikowanie zorientowane jest zawsze na różnicę, która zachodzi między sensami, jakimi posługują się nadawcy i odbiorcy, oraz na selekcję ze względu na pre-

⁵ *Ibidem*, s. 135–139.

ferowane przez uczestników sensy aktów komunikacji⁶. W tym miejscu w opisie komunikowania zachodzi między Luhmannem i Habermasem zasadnicza różnica. Komunikowanie zatem, na co godzi się Habermas, ma charakter podwójnej kontyngencji (tożsamości, odpowiedniości), a więc zakłada różnicę między informacją i przekazem, co powoduje, że staje się ona nieszczerą i może budzić podejrzenia, bo nigdy nie można być pewnym, że mówiący myśli to, co mówi. Odbiorca musi więc zakładać autoreferencję sensu mówiącego, by oddzielić zawartą w przekazie informację od powiadomienia, a więc szukać dróg ewentualnego porozumienia z nim⁷. W sytuacjach ekstremalnych różnica ta i podejrzliwość prowadzą do załamania się komunikacji i przerodzenia się jej w niekomunikację, czego wynikiem jest wyraźny rozdźwięk między informacją a przekazem w nim zawartym. Dzieje się tak dlatego, że komunikacja zawsze zakłada różnicę między mówiącym *alter* i rozumiejącym *ego* i dlatego ten ostatni może przenieść uwagę na rozumienie tego, co mówi tamten, ujawnić zachodzącą różnicę sensów zawartych w informacji oraz przekazie, a w konsekwencji dokonać jej określonej selekcji ze względu na własne preferencje⁸. Język bowiem w procesach komunikowania umożliwia wyodrębnianie się informacji i przekazów z kontekstów postrzegania i tak wyodrębnione mogą tworzyć fakty społeczne i wyłaniać z nich podsystemy systemu społecznego. Zapewniając refleksyjność procesów komunikowania, a więc komunikowanie o komunikowaniu, język umożliwia sterowanie nimi. Refleksyjność powoduje bowiem, że można wskazać różnice i oddzielić informację od przekazu jako dwóch oddzielnych zdarzeń komunikacyjnych⁹. Zdarzenia komunikacyjne jednak nie muszą mieć wpływu na zmiany rzeczywistości społecznej, chyba że staną się przesłankami działań komunikacyjnych, na co kładzie szczególny nacisk Habermas i w związku z tym wskazuje na słabe strony teorii Luhmanna¹⁰, choć docenia wartość jego rozstrzygnięć teoretycznych. „Jeśli na chwilę przyjmiemy – pisze Habermas – model działania nastawionego na porozumienie, (...) owo obiektywizujące nastawienie, w którym poznający

⁶ *Ibidem*, s. 139–142.

⁷ Szerzej omawiam koncepcję działania komunikacyjnego J. Habermasa w: I.S. Fiut, *Filozoficzne i medialne pojmowanie Lebenswelt-u*, [w:] *idem, Filozoficzne i kulturoznawcze rozważania o duchowości i komunikowaniu*, Kraków 2008, „Idee i Myśliciele”, t. 10, s. 63–84.

⁸ *Ibidem*, s. 143–144.

⁹ *Ibidem*, s. 145.

¹⁰ Por. J. Habermas, *Normatywna zawartość nowoczesności. Dygresja o zawłaszczaniu dziedzictwa filozofii podmiotu przez teorię systemów*, [w:] *idem, Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Kraków 2005, s. 412–430.

podmiot odnosi się do samego siebie tak jak do bytów świata, nie jest już nastawieniem uprzywilejowanym. W paradygmacie porozumienia zasadnicze jest preformatywne nastawienie uczestników interakcji, którzy koordynują swoje plany działania, porozumiewając się co do czegoś w świecie. Gdy *ego* dokonuje jakiegoś aktu mowy, a *alter* zajmuje wobec tego aktu stanowisko, wchodzi w międzyosobową relację. (...) Wówczas *ego* znajduje się w międzyosobowej relacji, która pozwala mu odnieść się z perspektywy *alter* do siebie jako uczestnika interakcji. Refleksja podjęta z perspektywy uczestnika może uniknąć owej obiektywizacji, która przy refleksyjnej perspektywie obserwatora jest nie do uniknięcia. Pod spojrzeniem osoby trzeciej, skierowanym na zewnątrz lub do wewnątrz, wszystko tężeje w przedmiot”¹¹. Habermas uważa bowiem, że system społeczny, który reprezentuje ta „trzecia osoba”, jest daleko silniejszy od indywidualnego rozumu jednostki i przez nacisk mediów, szczególnie systemowych, ogranicza możliwości komunikacyjne jednostek, przekształcając ich racjonalność i jej pochodną – język – w „rozum komunikacyjny”, ściśle łączący komunikowanie z działaniem. Dlatego, nawet mimowolnie, człowiek jest uwikłany w racjonalność komunikacyjną i skazany na uczestniczenie w tworzeniu rzeczywistości społecznej, jeśli nie jako wolna struktura podmiotowa, to jako struktura racjonalno-wolitywna, będąca przedłużeniem komunikacyjnym mediów.

W świetle przywołanych teorii komunikacyjnych jasno widać, że wszelkie formy komunikowania, które albo odzwierciedlają wydarzenia w świecie zewnętrznym, albo je kreują w postaci faktów społecznych, mają charakter zdarzeniowy. Nie musi on jednak ściśle korespondować ze światem zewnętrznym, ale w ramach reprodukcji i samoodtworzenia się systemów społecznych powinien adaptować komunikujące się strony do środowiska (otoczenia), a więc powodować powstawanie z elementów obecnych w ich otoczeniu społecznym nowych form rzeczywistości społecznej¹².

Wydarzenie medialne jako nowy gatunek komunikowania w procesie tworzenia faktów społecznych

Produkcja wydarzeń medialnych staje się od wielu lat istotnym zjawiskiem w komunikowaniu, którego głównym celem jest aktywizacja publiczności w kreowaniu przekazów medialnych. Ten stosunkowo nowy

¹¹ *Ibidem*, s. 336–337.

¹² Por. N. Luhmann, *Forma pisma*, [w:] *Ekrany piśmienności. O przyjemności tekstu w epoce nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2008, s. 7–27.

trend w emisji przekazu w sposób dyskretny współtworzą media i ma on za zadanie aktywizowanie biernej publiczności, którą stworzył dominujący w drugiej połowie wieku XX przekaz telewizyjny. Doświadczenia związane z jednej strony z procesem fragmentacji przekazów medialnych, a z drugiej – z interaktywnym komunikowaniem przez internet, wytworzyły wśród szerokich mas publiczności potrzebę uczestnictwa w tego typu wydarzeniach¹³. Pewna jej część aktywnie uczestniczy w ich kreacji, bezpośrednio w nich partycypując, rozwijając tzw. „kulturę występu”, inna, zdecydowanie większa obserwuje je przed ekranami telewizorów, na telebimach i śledzi na portalach internetowych, doświadczając w ten sposób teleobecności w tego typu zjawiskach.

Innej przyczyny aktywizacji publiczności można upatrywać również w osłabieniu wpływu telewizji publicznych na odbiorców, ale również ostrej konkurencji między mediami komercyjnymi i publicznymi, których bycie coraz bardziej rozstrzyga właśnie możliwość zbudowania przez nie własnej widowni. *Wydarzenia medialne. Historia transmitowania na żywo* Daniela Dayana oraz Elihu Katza – to praca dokonująca głębokiego i analitycznego wglądu w te żywiołowo rozwijające się obecnie zjawiska medialne. Zawarte w niej ustalenia wpisują się w pewien paradygmat rozumienia i wyjaśniania komunikowania, który zapoczątkował Erving Goffman, a który zwykło się określać mianem teatralizacji życia codziennego, w którego obszarze wszyscy ludzie postrzegani są jako aktorzy, zaś ich interakcje społeczne jako pewna forma wystąpienia (przedstawienia) teatralnego, którego celem jest przyciągnięcie ku sobie uwagi innych, by w ten sposób zwiększyć szansę wyartykułowania własnych celów oraz interesów komunikacyjnych w świecie coraz bardziej zmedializowanym¹⁴. Wydarzeniom medialnym – w opinii obydwóch badaczy – towarzyszy zawsze zjawisko świętowania, rytualizacji i ceremonializacji życia społecznego. Mają one niewątpliwe korzenie w rozwoju nowożytnych form demokracji w skali masowej, które wspomagały i sukcesywnie zagospodarowywały media masowe, czyniąc świat życia społecznego ludzi „społeczeństwem spektaklu”¹⁵. Wydarzenia medialne nawiązujące do doświadczenia spektaklu i przewodniej w nim formy interakcji między ludźmi, jakim jest widowisko, dyskontują to ich doświadczenie. W wymiarze politycznym natomiast symulują bezpośredni dostęp obywateli

¹³ Th. De Zengotita, *Mediated. How the media shape your World*, London 2005, s. 26–27.

¹⁴ D. Dayan, E. Katz, *Wydarzenia medialne. Historia transmitowania na żywo*, Warszawa 2008, s. 259.

¹⁵ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, Gdańsk 1998, s. 14–21.

do władzy, stwarzając wrażenie, ale i przekonanie wśród widzów bezpośrednich i publiczności medialnej, że właśnie w tym ceremonialnym świętowaniu człowiek przeciętny, choć przez chwilę, uczestniczy bezpośrednio w sprawowaniu władzy.

W kreowaniu tego typu wydarzeń medialnych uczestniczą nie tylko konkurujące ze sobą media, ale wiele instytucji życia publicznego i świata polityki, które w ten sposób starają się walczyć o legitymizację własnych celów ideologicznych oraz politycznych, ale także form sprawowania przez nich władzy. Swymi zamierzonymi działaniami starają się przekonać ogół społeczeństwa, że w ten sposób władza staje się bardziej transparentna dla przeciętnego obywatela i bliższa ludziom¹⁶. Inną ważną stroną wydarzeń medialnych są funkcjonalne efekty w komunikowaniu wzmacniające oddziaływanie mediów, jak np. „solidarność organiczna” obywateli dająca namiastkę kontaktów bezpośrednich oraz rozwój i reprodukcja owego „zbiorowego lustra społecznego” (świadomości odzwierciedlonej), w którym społeczeństwo się ogląda, w nastroju odświeżonym, wydatnie wspomagającym jednostkowe i zbiorowe określanie własnych tożsamości. „Dla nas – wyjaśniają autorzy – są one świętami, w których ogniskują się niektóre z kluczowych wartości i elementów pamięci zbiorowej. Często kreują wyidealizowany portret społeczeństwa, przypominając mu o jego dążeniach do bycia lepszymi. Tak czy owak, obraz musi być autoryzowany przez publiczność, inaczej nie będzie miał sensu. Co więcej, wizerunek społeczeństwa demokratycznego musi zostać usankcjonowany przez profesjonalnych i niezależnych nadawców. Od ich decyzji, a nie decyzji rządu lub widowni zależy, czy dany fakt zyska oprawę wydarzenia medialnego. Jest to forma zabezpieczenia przed nadmiarem skłonności establishmentu do uprawiania polityki ceremonialnej”¹⁷. Jasno więc widać, że do istoty wydarzenia medialnego – według Dayana i Katza – należy przede wszystkim rekultywowanie pamięci zbiorowej i tworzenie pewnego rodzaju zbiorowej formy *katharsis*, czyli samooczyszczenia się społeczeństwa zbliżającego jednostki do siebie. Może ono mieć charakter zarówno demonstracji jedności, ale i pluralizmu, a więc wydarzenia te są – jak podkreślają badacze – zarówno „ceremonialne”, ale i „parlamentarne”, czyli służą reaktywowaniu lub tworzeniu rytuału społecznego. Eksponują w treści swych przekazów zarazem równość szans i poszanowanie dla reguł prawa we współzawodnictwie o status społeczny. Z punktu pojedynczego obywatela stanowią niewątpliwie namiastkę przestrzeni publicznej przeniesionej do domu, a nawet przedłużenie jej

¹⁶ D. Dayan, E. Katz, *op. cit.*, s. 114–116.

¹⁷ *Ibidem*, s. 35–36.

na świat wirtualny, który tworzy się w cyberprzestrzeni i jest dostępny przez interfejs „człowiek–komputer”. Mają one również wymiar „wydarzenia szamańskiego”, czyli takiego, którego celem jest zmiana rzeczywistości, w której wzajemne obserwacje zachowań członków publiczności mają charakter mimetyczny, czyli uczenia się przez naśladowanie zachowań innych członków społeczeństwa.

Przedstawiając wydarzenie medialne jako pewną całość gatunku przekazu medialnego, Dayan i Katz starają się je ująć w duchu „trzech typów władzy prawomocnej” Maxa Webera, opisujących je jako formy panowania racjonalnego (legalnego), charyzmatycznego oraz tradycyjnego, w którym dyskretnie uczestniczą media, tłumy aktywnych widzów, publiczność oraz instytucje państwowe, publiczne i społeczne. Biorąc pod uwagę główne formy scenariuszy tego typu wydarzeń, nazywają je „Konkursem”, „Konkwistą” i „Koronacją”, a w związku z możliwością ich ewolucji w przekazach medialnych zakładają również, że te ich czołowe formy mogą również w siebie przechodzić¹⁸. „Koronacje, podobnie jak Konkursy – piszą badacze – toczą się według ścisłych reguł, podyktowanych tradycją, a nie wynegocjowanym porozumieniem. (...) Pokrewne tajemniczemu rytuałom przejścia, tak jak one przeciwstawiają społeczeństwo i kulturę – naturze. (...) Konkwisty to wydarzenia jednorazowe (choć nieustannie powtarzamy, że jako gatunek są powtarzalne). W odróżnieniu od Konkursów i Koronacji, Konkwisty mają tendencje do łamania reguł. (...). Przesłanie Konkwisty głosi, że wielcy ludzie ciągle żyją wśród nas i że losy historii są w ich rękach”¹⁹. Wszystkie one mają jednak na celu w szeroko pojętych procesach komunikowania elektryzować ogromną widownię, budzić empatię wśród jej uczestników, integrować zatomizowane społeczeństwo, odradzać więzi społeczne oraz legitymizować władzę i dlatego pod wieloma względami upodabniają się do ceremonii religijnej, tworząc „świeckie systemy religijne”, łączące w społeczeństwie jego centrum z peryferiami.

Wydarzenia medialne, co już wcześniej podkreślono, przyjmują również formy komunikowania rytualnego. Zależy to głównie od tego, w jaki sposób pewne wydarzenia są sponsorowane przez centralne instytucje społeczne, przedstawiane przez media elektroniczne oraz przyjmowane przez publiczność. W wielu wypadkach mają one konstrukcję aktu rytualnego i mogą odgrywać rolę cyklicznie odbywających się zgromadzeń społecznych, służących sakralizacji danego społeczeństwa i funkcjonujących w nim wzorców kulturowych zachowań oraz panujących

¹⁸ *Ibidem*, s. 69–72.

¹⁹ *Ibidem*, s. 82–84.

porządków społecznych. Media elektroniczne jednak to komunikowanie rytualne poszerzają o publiczność typowo medialną, która nie musi bezpośrednio uczestniczyć w wydarzeniu²⁰. Dzięki temu w tworzeniu faktów medialnych partycypują nie tylko bezpośredni uczestnicy wydarzenia, ale również publiczność zgromadzona przy odbiornikach mediów elektronicznych. Takimi wydarzeniami są np. pogrzeby państwowe, śluby królewskie, pogrzeby ważnych osobistości ze świata polityki i kultury, ale i spacer astronautów po Księżycu, wizyta Saddama Husajna w Jerozolimie, podróże papieża, igrzyska olimpijskie, sportowe puchary świata, ale również przesłuchania związane z aferami politycznymi, zjazdy partyjne, transmisje wyborów i różnego rodzaju inauguracji. Nie należą do nich zwykle wiadomości, wydarzenia niemające charakteru centralnego oraz nawet niezwykle wydarzenia kulturalne. W ostatniej instancji jednak to ludzie określają, co jest dla nich centrum, a co peryferią, podobnie jak, co jest święte, a co świeckie.

Są jednak wydarzenia, które w pierwotnej formie nie są wydarzeniami medialnymi, ale później ulegają rytualizacji i stają się typowymi wydarzeniami medialnymi, angażującymi publiczność. Taka sytuacja miała miejsce po zamachu na prezydenta Johna Kennedy'ego, ale również po katastrofie polskiego samolotu rządowego pod Smoleńskiem z Prezydentem RP na pokładzie, które były bezpośrednio relacjonowane, choć przez media ani inne instytucje wcześniej niezaplanowane. Dopiero pogrzeb obydwóch prezydentów odpowiadał w pełni rzeczywistym wydarzeniom medialnym, mającym wszystkie jego cechy oraz elementy rytualne i ceremonialne. Wydarzenie medialne ma więc zgodnie z koncepcją Dayana i Katza specyfikę syntaktyczną oraz semantyczną. Pierwsza polega na tym, że powoduje przerwę w normalnej rutynie informacyjnej i przedstawia na żywo, zorganizowane poza mediami oraz wcześniej zaplanowane wydarzenie, które jednak media mogą dla podniesienia atrakcyjności przekazu odpowiednio formatować. Druga, semantyczna, dotyczy podniosłości i uroczystego charakteru transmitowanego wydarzenia, której celem jest budowa zgody między ludźmi oraz ukazania jego historycznego znaczenia. Celem pragmatycznym wydarzenia jest natomiast pobudzanie (symulowanie) przez media znacznej liczby ludzi, chcących stać się widzami i aktywnie uczestniczyć w tym wydarzeniu. W ten sposób dostarczane są im powody do świętowania, integrowania się ze społeczeństwem oraz potwierdzania własnej lojalności względem niego, ale i przeciwstawiania się łamaniu reguł określonych przez tradycję.

²⁰ E.W. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, Kraków 2003, s. 100–101.

Wydarzenia medialne działają bowiem, tak jak opisał to Emil Durkheim w świętowaniu „solidarności społecznej”. Znaczący to tyle, że stanowią one „momenty przejściowe”, podtrzymujące związki pomiędzy codziennymi działaniami społecznymi o szczególnym natężeniu kontaktów centrum z peryferiami, silnej obecności autorytetów je sakralizujących, wzmacniających rytuały społeczne i wierzenia religijne²¹. Dla uczestników są one świętowaniem, zabawą, ale nierzadko i formą żałoby zbiorowej w towarzystwie innych ludzi. Tu jednak pojawia się problem, bo jeśli wydarzenia religijne są często i systematycznie przekazywane przez media, stają się wtedy widowiskiem, a uczestnictwo w nich publiczności sprowadza się do oglądania, a nie partycypowania. Może się to zdarzyć typowemu wydarzeniu medialnemu, kiedy przeradza się w widowisko. W ostatniej instancji ich sens określa jednak wolny wybór ludzi zebranych wokół wydarzenia i przed odbiorcami, a przede wszystkim towarzyszące im intencje oraz przeżycia, często jednak trudno uchwytne.

Fenomen wydarzenia medialnego ukazuje potrzebę twórczego przebudowania głównych paradygmatów oraz teorii wyjaśniających oddziaływanie mediów masowych na współczesną publiczność, żywiącą bezsporną potrzebę choćby chwilowego wyjścia z izolacji, w którą została wtłoczona przez wygody związane z rozwojem współczesnych generacji mediów elektronicznych, a więc innowacyjnego postrzegania jej zachowań w tradycyjnie opisujących te zjawiska modelach: perswazyjnym (*agenda setting*), krytycznym, teorii gratyfikacji (użytkowania i korzyści) czy deterministyczno-technologicznym. Zjawiska medialne obecnie coraz bardziej dominują bowiem we współczesnej przestrzeni komunikacyjnej, a więc stają się źródłem i narzędziem tworzenia przez media i publiczność rzeczywistości społecznej, tj. faktów społecznych składających się na nią.

W opinii Wiesława Godzica wydarzenie medialne stało się nawet nowym gatunkiem telewizyjnym i polega na odświeżnym oglądaniu telewizji, czyli na niecodziennym, a nie rutynowym kontakcie z tym medium. Powstaje przy okazji transmitowania jakiegoś ważnego wydarzenia „na żywo”, czyli w czasie rzeczywistym, zaś sama telewizja nie powinna być jego kreatorem i organizatorem, a więc należy z niego wyłączyć wszelkie telewizyjne widowiska, których jest ona inicjatorem²². Są to głównie wydarzenia uroczyste, akceptowane przez telewizję, które nie są newsami i nikogo nie zaskakują. Często jednak newsy podnoszą atrakcyjność takich wydarzeń medialnych i stanowią przyczyny dynamiki ich rozwoju.

²¹ *Ibidem*, s. 102–103.

²² W. Godzic, *Telewizja – najważniejsze medium XX wieku*, [w:] *Media audiowizualne. Podręcznik akademicki*, red. W. Godzic, Warszawa 2010, s. 95.

Typowymi wydarzeniami tego typu nie są więc tylko: śluby, koronacje, pogrzeby, pielgrzymki zwierzchników kościołów, ale i nawet transmisje z pola walki w czasie wojny, odbywające się zasadniczo według ustalonego scenariusza, choć w ostatniej instancji o ich istocie rozstrzygają poszczególni członkowie publiczności mediów elektronicznych, którzy postrzegają je jako wydarzenia typowo medialne lub typowe widowiska.

W wydarzeniach medialnych ważne jest przede wszystkim uczestnictwo publiczności, szczególnie jej wolne i aktywne zaangażowanie. Publiczność może jednak, bo wydarzenie medialne dekomponuje ramówkę przekazów i programów mediów elektronicznych, nie być zadowolona i domagać się jej elementów, do których jest przyzwyczajona. Inną istotną własnością wydarzenia jest również odświeżony odbiór jego przekazu oraz związana z tym celebrowanie i rytualizacja komunikowania, która jest źródłem typizacji ludzi, interakcji między nimi oraz samych zjawisk społecznych, czyli tworzenia faktów społecznych²³. Wynika to ze znanej prawidłowości, że życie społeczne ludzi z konieczności podlega procesom rytualizacji, które sytuują ich w kontekstach społecznych i narzucają im od zewnątrz możliwe struktury wchodzenia w interakcje, które natomiast wynikają z panującego w społeczeństwie porządku społecznego.

Podsumowanie

Wydarzenia medialne stanowią więc szczególny przypadek tworzenia faktów społecznych w odróżnieniu od widowisk oraz innych form komunikowania i działań komunikacyjnych. Szczególnie ważne jest w nich to, że jako przejawy komunikowania rytualnego silnie mobilizują bezpośrednią publiczność tego typu wydarzeń oraz publiczność skupioną przed odbiornikami mediów elektronicznych (telewizji, radia, internetu), poszerzając i restytuując sferę publiczną życia społecznego, aż po prywatny świat jednostek, które dobrowolnie w nich uczestniczą i są skłonne uczestniczyć w tworzeniu faktów społecznych, które w dalszej perspektywie wywołują te wydarzenia. Media bowiem wspomagają procesy typizacji ludzi oraz zachodzące między nimi interakcje społeczne, które w konsekwencji ich oddziaływania ulegają petryfikacji, a następnie nawet instytucjonalizacji. W ten sposób dochodzi do powstawania nowych struktur społecznych o charakterze wspólnotowym, tworzących podsystemy systemu społecznego, mogące stanowić nowe formy adaptacji całości społecznej przystające do innowacji w środowisku życia ludzi, które wywołało wydarzenie medialne.

²³ *Ibidem*, s. 97–98.

Należy nadmienić, że samo wydarzenie komunikacyjne nie jest źródłem powstawania faktów społecznych. Ma ono jednak podwójną kontyngencję, pozwalającą odróżnić od siebie przekaz oraz zawartą w nim informację i intencje nadawcy. To rozróżnienie z kolei umożliwia w wielu sytuacjach podejmowanie przez uczestników wydarzenia medialnego działań sprawczych nim inspirowanych w wyniku porozumienia, które poprzedza w wydarzeniu jego przed-rozumienie. Dzieje się tak wtedy, gdy wydarzenie medialne przekształca się w wydarzenie komunikacyjne²⁴, które z kolei przekształca się w typowe działania komunikacyjne. Rezultatem takich preformacji stają się nowe fakty społeczne, powstałe na bazie już wcześniej zaistniałych w ramach wydarzenia medialnego, w połączeniu z innymi elementami otoczenia społecznego. Samo bowiem wydarzenie komunikacyjne może jedynie pobudzać pola i konteksty semantyczne społecznego życia ludzi, choć bez ich akceptacji komunikowanie zamiera (wraca do siebie) i nie przekłada się na kreowanie rzeczywistości społecznej. Natomiast wydarzenie medialne, zawierające w sobie elementy ceremonialne i rytualne, a więc elementy same przez się zrozumiałe i dobrowolnie akceptowane przez publiczność, stwarza sytuacje emocjonalne, w których pojawia się konsens społeczny i chęć partycypowania w życiu społecznym. Taka forma komunikowania przekształca to wolne z wyboru uczestnictwo w działanie, którego rezultatem są innowacje społeczne. Dobrze ten mechanizm kreowania nowych faktów społecznych ilustrują zjawiska świadomościowo-społeczne, które doprowadziły do znanych działań społecznych uczestników takiego wydarzenia medialnego, zaistniałego po tragicznej śmierci prezydenta RP Lecha A. Kaczyńskiego oraz członków jego otoczenia politycznego. Zaowocowało ono m.in. jego pochówkiem wraz z małżonką w Katedrze Wawelskiej, powstaniem ruchu społecznego „10 kwietnia” i spektakularnej „wojny o krzyż” postawiony spontanicznie przed Pałacem Prezydenckim dla uczczenia jego pamięci w ramach wydarzenia medialnego, które wywołała katastrofa smoleńska. A to tylko niektóre fakty społeczne przez niego wywołane, zapewne można by ich wskazać jeszcze o wiele więcej.

²⁴ Pojęcie „wydarzenie komunikacyjne” wprowadzamy, by opisać przejście od wydarzenia medialnego do działania komunikacyjnego, a dzieje się to wtedy, gdy komunikowanie „dochodzi do siebie”, a zawarte w nim informacje stają się dla odbiorców powiadomieniami, które pociągają za sobą mimowolnie określone ich postawy i działania sprawcze, prowadzące do powstawania nowych faktów społecznych.

Bibliografia

- Berger P.L., Luckmann Th., *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, Warszawa 1983.
- Dayan D., Katz E., *Wydarzenia medialne. Historia transmitowania na żywo*, Warszawa 2008.
- De Zengotita Th., *Mediated. How the media shape your World*, London 2005.
- Debord G., *Spółczeństwo spektaklu*, Gdańsk 1998.
- Fiut I.S., *Filozoficzne i medialne pojmowanie Lebenswelt-u*, [w:] I.S. Fiut, *Filozoficzne i kulturoznawcze rozważania o duchowości i komunikowaniu*, Kraków 2008, „Idee i Myśliciele”, t. 10, s. 63–84.
- Fiut I.S., *Komunikowanie autopojetyczne według Niklasa Luhmanna*, [w:] *Człowiek w przestrzeniach komunikacyjnych*, red. I.S. Fiut, Kraków 2010, „Idee i Myśliciele”, t. 12, s. 67–85.
- Habermas J., *Normatywna zawartość nowoczesności. Dygresja o zawłaszczaniu dziedzictwa filozofii podmiotu przez teorię systemów*, [w:] J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Kraków 2005.
- Habermas J., *Teoria działania komunikacyjnego. Przyczynek do krytyki rozumu instrumentalnego*, t. 2, Warszawa 2002.
- Habermas J., *Teoria działania komunikacyjnego. Racjonalność działania a racjonalność społeczna*, t. 1, Warszawa 1999.
- Luhmann N., *Forma pisma*, [w:] *Ekrany piśmienności. O przyjemności tekstu w epoce nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2008.
- Luhmann N., *Semantyka miłości. O kodowaniu intymnym*, Warszawa 2003.
- Luhmann N., *Systemy społeczne*, Kraków 2007.
- Media audiowizualne. Podręcznik akademicki*, red. W. Godzic, Warszawa 2010.
- Rothenhuhler E.W., *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, Kraków 2003.

Abstrakt

Praca zawiera analizę procesów tworzenia faktów społecznych w dzisiejszym społeczeństwie ponowoczesnym. W społeczeństwie tym kluczową rolę odgrywa komunikacja medialna, która mobilizuje ludzi do działania lub niedziałania. W tym kontekście inspirują nas idee J. Habermasa – „teorii działania komunikacyjnego”, N. Luhmanna – „wydarzenia komunikacyjnego” i D. Dayana i E. Kacza – „wydarzenia medialnego”. Uważamy, że najważniejszą funkcją komunikacji medialnej jest produkcja znaków, które pomagają zobiektywizować subiektywne świadomości jednostek i tworzyć idee, które stają się źródłem skutecznego działania. Media zatem mogą inicjować takie działania sprawcze, kontrolować ich przebieg i sprawiać, że ludzie pod ich wpływem tworzą fakty społeczne. Tak więc pod ich wpływem następują zmiany struktury społecznej, systemu społecznego i produkcji nowych porządków społecznych.

Słowa kluczowe: komunikacja medialna, fakt społeczny, teoria działania komunikacyjnego, wydarzenie komunikacyjne, wydarzenie medialne.

Media event as a source of social facts

Abstract. The paper contains an analysis of the processes of creating social facts in today's post-modern society. In this society, the media play a key role in communication, which mobilizes people to take action or not. In this context, we are inspired by the ideas of J. Habermas – “the theory of communicative action”, N. Luhmann – “communication event” and D. Dayan and E. Katz – “media event”. We believe that the most important function of media communication is the production of signs that help to objectify the subjective consciousness of individuals and create ideas that become a source of effective action. Media, therefore, can initiate such activities as random check of their progress and make people create social facts under their influence. Thus, under the influence of the changes in the social structure and social system, media produce new social orders.

Keywords: communication media, social fact, the theory of communicative action, event communications, media event.

Swój i obcy – japońska wielokulturowość¹

W popularnych wyobrażeniach panuje przekonanie, że Japonia jest krajem jednorodnym rasowo, w którym nie ma miejsca na zróżnicowanie kulturowe, wszelako mit homogeniczności wydaje się coraz trudniejszy do utrzymania. Od pewnego czasu w świadomości społecznej ważną rolę odgrywa problem mniejszości narodowych i etnicznych, który dotyczy nie tylko niewykwalifikowanych robotników z sąsiednich krajów azjatyckich, wykonujących najgorzej płatne prace, ale również dziedzictwa kolonialnej przeszłości, czyli Koreańczyków, Chińczyków i mieszkańców Okinawy, których łączna liczba wynosi dziś ponad dwa miliony. Do tego należy doliczyć dwie mniejszości z czasów historycznych, czyli Ajnów, żyjących na północnych krańcach Hokkaido, oraz pariasów przez wieki znajdujących się poza systemem kastowym, określanych mianem *burakumin*, którzy do niedawna spotykali się z bezwzględą dyskryminacją i pogardą, zamknięci w małych grupach, pozbawieni jakichkolwiek praw.

Nie oznacza to bynajmniej, że nastąpiła wyraźna zmiana w stosunku do poszczególnych grup mniejszościowych, jedynie stopniowe godzenie się z heterogenicznością oraz koniecznością ukształtowania nowej tożsamości narodowej uwzględniającej procesy globalizacyjne, zjawisko migracji ludności czy obecność przedstawicieli innych narodów. Do niedawna w dyskursie humanistycznym obowiązywała teoria monokulturowości (*tan'itsu minzokuron*), służąca podtrzymywaniu tradycyjnej tezy, że tożsamość japońska jest całością powstałą w oparciu o wspólne dziedzictwo, powiązanie czynników etnicznych i narodowych. Potwierdzeniem słuszności powyższego stanowiska miała być koncepcja *nihonjinron* zmierzająca do odkrycia istoty japońskości, która – pomimo swej nieuchwytności

¹ Tekst powstał w ramach projektu badawczego finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

i niedefiniowalności – potwierdzałyby wyjątkowość narodu japońskiego, jego homogeniczność i uprzywilejowaną pozycję².

W ostatnich latach konserwatywne i reakcyjne poglądy przeciwników nowoczesności zostały zderzone z odmiennym spojrzeniem na rzeczywistość, uwzględniającym zjawisko zróżnicowania wewnętrznego i otwartym na wielokulturową perspektywę. Z jednej strony zmiana stanowiska wynikała ze zwiększonej mobilności społeczeństwa i rozwoju turystyki, bazującej przecież na zainteresowaniu różnorodnością (*daibāshiti*), z drugiej zaś strony z uświadomienia sobie istnienia mniejszości, często pozbawionej przywilejów, nierzadko wykluczonej z życia publicznego. Wzrost liczby imigrantów w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku sprawił, że zaczęto najpierw mówić o innych kulturach (*ibunka*), później o wielokulturowości (*tabunka shugi*) oraz potrzebie koegzystencji (*kyōsei*), wspólnym życiu razem z przedstawicielami mniejszości³. Niewątpliwie znaczącą rolę w procesie zbliżenia między narodami odegrały tragiczne wydarzenia z 1995 roku, zwłaszcza trzęsienie ziemi w Kobe, które zjednoczyło poszczególne grupy etniczne we wspólnym wysiłku i niesieniu pomocy sąsiadom. Wszystko to ułatwiło nawiązanie komunikacji międzykulturowej oraz przyczyniło się do stworzenia nowego wizerunku imigranta, nie opartego tylko na pogardzie, ale na zrozumieniu i solidarności w cierpieniu. W świadomości społecznej zrodziło się wówczas przekonanie, że szacunek ludzi do siebie samych wynika z uznania ze strony innych, a zrozumienie tego rodzi skłonność do akceptacji różnic kulturowych⁴.

Dyskurs wielokulturowości stał się poniekąd koniecznością także za sprawą zmian demograficznych, popularności małżeństw mieszanych,

² Dyskurs *nihonjinron* odgrywał jeszcze do niedawna istotną rolę w badaniach akademickich, służył podtrzymywaniu poczucia wyższości, uzasadnieniu ksenofobii, a nawet rasizmu. Zob. H. Befu, *Hegemony of Homogeneity: An Anthropological Analysis of Nihonjinron*, Melbourne 2001; E. Oguma, *A Genealogy of Japanese Self-Images*, Melbourne 2002.

³ Szerzej na temat rozumienia japońskiego pojęcia wielokulturowości oraz budowania nowej tożsamości japońskiej pisze David Chapman w *Discourses of Multicultural Coexistence (Tabunka Kyōsei) and the 'old-comer' Korean Residents of Japan*, „Asian Ethnicity” 2006, t. 7, nr 1, s. 89–102. Por. także N.H. Graburn, J. Ertl, *International Boundaries and Models of Multiculturalism in Contemporary Japan*, [w:] *Multiculturalism in the New Japan: Crossing the Boundaries Within*, red. N. Graburn, J. Ertl, New York 2008, s. 1–31.

⁴ W ostatnim czasie pojawiło się wiele publikacji książkowych podważających wizję homogenicznego narodu japońskiego, poświęconych wieloetniczności i mniejszościom, m.in. John Lie, *Multiethnic Japan*, Cambridge 2004; *Japan's Minorities: The Illusion of Homogeneity*, red. M. Weiner, New York 2008; *Transcultural Japan: At the Borderlines of Race, Gender, and Identity*, red. D. Blake Willis, S. Murphy-Shigematsu, New York 2009.

zawieranych zwłaszcza w dużych miastach, co pogłębiało heterogeniczność i zmuszało do nowego spojrzenia na tożsamość, która nabierała cech hybrydycznych. Czy jednak w istocie Japonia wkroczyła na nową drogę, otwarła się na świat i inne kultury, jak sugeruje to Chris Burgess, czy może raczej zmiana jest jedynie powierzchowna, wynikająca z wpływu środków masowego przekazu, proponujących nowe style życia i wzorce zachowania?⁵ Należy zwrócić uwagę na dwa odmienne sposoby rozumienia japońskiego pojęcia wielokulturowości. Z jednej strony jest to pozorna akceptacja odmienności i równouprawnienia, która nierzadko prowadzi do ukrytej formy nacjonalizmu i służy maskowaniu nierówności rasowych oraz podtrzymywaniu poczucia wyższości. W takim podejściu obce kultury postrzegane są jako „przedmioty konsumpcji”, atrakcja turystyczna, zaś wielokulturowość ma wyłącznie charakter „kosmetyczny”⁶. Z drugiej strony pojęcie to może być wykorzystane przez przedstawicieli mniejszości, grupy uciskane i marginalizowane jako narzędzie strategicznego oporu przeciw hegemonii kultury dominującej, a wówczas różnorodność i hybrydyczność służą podważeniu idei jednorodnej i spójnej tożsamości narodowej.

Odzwierciedleniem sporów kulturowych jest współczesne kino, w którym coraz częściej realizowane są filmy opowiadające o życiu mniejszości etnicznych, przekonujące o istnieniu różnorodności wewnątrz pozornie homogenicznego społeczeństwa. Sposób przedstawiania nie jest jednoznaczny, często twórcy ograniczają się do powierzchownej prezentacji odmienności, wykorzystują egzotyczną scenerię i przyjmują spojrzenie turysty, dzięki czemu unikają rzeczywistych problemów. Od czasu do czasu reżyserzy rezygnują jednak ze stereotypowego podejścia i próbują zmierzyć się z kwestią dyskryminacji czy uprzedzeń rasowych, obnażyć mity i przesady dotyczące nie tylko mniejszości, ale również japońskiej większości.

W pierwszej połowie ubiegłego stulecia kino było częścią propagandowej maszyny, wprzęgnięte w służbę ideologii nacjonalizmu i militarizmu odzwierciedlało ekspansjonistyczną politykę państwa podbijającego

⁵ Zob. Ch. Burgess, *Discourses of Homogeneity in a Rapidly Globalizing Japan*, „Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies” 2004, <http://japanesestudies.org.uk/articles/Burgess.html>.

⁶ Pojęcie „kosmetycznej wielokulturowości” wprowadziła Tessa Morris-Suzuki, *Immigration and Citizenship in Contemporary Japan*, [w:] *Japan – Continuity and Change*, red. J. Maswood, J. Graham, H. Miyajima, London 2002, s. 163–178. Na dwa sposoby rozumienia wielokulturowości zwróciła uwagę Mika Ko w książce *Japanese Cinema and Otherness: Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japaneseness*, New York 2010, s. 1–2.

kolejne azjatyckie narody⁷. Mit organicznej jedności nie miał wówczas podłoża biologicznego, ale był pewną metaforą, nie chodziło w nim o czystość rasową, ale wizję całości, dla której spoiwem była osoba cesarza łączącego wszystkich poddanych (*isshi-dōjin*). Po przegranej wojnie i wprowadzeniu demokratycznych reform sytuacja mniejszości tylko nieznacznie uległa poprawie. Niechęć do cudzoziemców była nawet większa, ale starannie ukrywana pod płaszczykiem tolerancji, zaś od rodzimych mniejszości oczekiwano asymilacji (*dōka*).

W najgorszej sytuacji przez długie lata pozostawała społeczność pariasów (*burakumin*), której członkowie wykluczeni byli z systemu kastowego, pozbawieni możliwości awansu i poprawy swego losu, zamknięci w gettach i napiętnowani, czasami zmuszeni do ukrywania swego pochodzenia w obawie przed dyskryminacją w szkole czy miejscu pracy. Wykonywali zwykle najgorsze prace, zajmowali się grzebaniem zmarłych, ubojem bydła i wszystkim, co w powszechnym mniemaniu kojarzyło z nieczystością, budziło obrzydzenie⁸. W świadomości społecznej problem *burakumin* pojawił się przed stu laty za sprawą wybitnej powieści Tōsona Shimazakiego (1872–1943) *Złamany zakaz* (*Hakai*, 1906), opowiadającej o młodym nauczycielu pochodzącym z warstwy nietykalnych, który zdobył wykształcenie i pozycję społeczną tylko dzięki temu, że zataił swą tożsamość.

W 1962 roku Kon Ichikawa zrealizował niezwykle wierną adaptację tej powieści, przeniósł do filmu najważniejsze wątki i postacie, a przede wszystkim zachował ideologiczne przesłanie dzieła, protest pisarza przeciw dyskryminacji. Ushimatsu (Raizō Ichikawa), dzięki pomocy ojca zdobył wykształcenie i znalazł pracę w szkole, jednak żyje w fałszu, gdyż wyparł się swych korzeni. W obawie przed ostracyzmem i napiętnowaniem ze strony otoczenia ukrywa prawdę o swoim pochodzeniu, przez co odczuwa wstręt do samego siebie. Przebudzenie świadomości następuje po przeczytaniu *Wyznań* Rentarō Inoko (Rentarō Mikuni) i spotkaniu

⁷ Na temat wizerunku innych narodów w filmach japońskich pierwszej połowy ubiegłego wieku, roli kolonialnych wyobrażeń, koncepcji kina narodowego odzwierciedlającego panazjatycką politykę cesarstwa piszę szerzej w dziesiątym i jedenastym rozdziale *Poetyki filmu japońskiego* (op. cit., s. 283–322). Spośród publikacji obcojęzycznych na szczególną uwagę zasługuje książka Michaela Basketta *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*, Honolulu 2008.

⁸ Dopiero w latach osiemdziesiątych XX wieku rząd rozpoczął kampanię przeciw dyskryminacji tej grupy społecznej, wprowadził także regulacje prawne pozwalające na zdobycie lepszego wykształcenia i pracy, zniesiono też ograniczenia dotyczące swobody poruszania się i zawierania związków małżeńskich z przedstawicielami innych grup. Zob. C. Totman, *Historia Japonii*, Kraków 2009, s. 640–641.

z ich autorem, przedstawicielem tej samej mniejszości, który miał odwagę przyznać się do tego i zachować godność. Bohater jest rozdarty wewnętrznie, z jednej strony pragnie dotrzymać przysięgi złożonej ojcu, że nigdy nie wyjawia swej tożsamości, z drugiej – ciągła niepewność i obawa przed zdemaskowaniem rodzą w nim sprzeciw wobec zastanego porządku i niesprawiedliwości społecznej. Wielokrotnie zadaje sobie pytanie o przyczyny segregacji rasowej, nie potrafi zrozumieć pogardy otoczenia. „Spójrz! To ludzka krew – mówi w jednej ze scen – nie różni się niczym od krwi innych Japończyków. Dlaczego więc jesteśmy dyskryminowani?”

Niedola mieszkańców wiosek „nieludzi” (*eta*) została pokazana z jeszcze większą siłą niż w pierwowzorze literackim także dlatego, że od pierwszych scen reżyser zderza ze sobą dwie perspektywy czasowe. Struktura narracyjna opiera się na licznych retrospekcjach, podkreślających związek między przeszłością i teraźniejszością. Obecność scen rozgrywających się w rodzinnej miejscowości bohatera przekonuje widza o okrucieństwie systemu feudalnego, którego przeżytki nadal istnieją w nowoczesnym państwie. Po śmierci ojca Ushimatsu postanawia rozpocząć nowe życie, wyjawia prawdę swym uczniom, prosi ich o przebaczenie i liczy na wyrozumiałość. Jego monolog staje się wyznaniem wiary, prowadzi do oczyszczenia i odzyskania wolności wewnętrznej, nawet za cenę utraty szacunku społecznego. Inaczej niż w powieści mężczyzna nie jest osamotniony, może liczyć na wsparcie ze strony najbliższych przyjaciół, zwłaszcza ukochanej Oshiho (Shiho Fujimura), a także żony swego mistrza Inoko (Kyōko Kishida). W wersji filmowej kobiety są znacznie silniejsze, bardziej niezależne i zdecydowane. Na pierwszy plan wysuwa się więź międzyludzka i solidarność pokrzywdzonych, co jest typowe dla humanistycznej perspektywy przyjmowanej przez Ichikawę⁹.

Przedstawiciele najniższej warstwy społecznej niezbyt często pojawiają się w filmach japońskich, do wyjątków należy adaptacja powieści Sue Sumii (1902–1997) *Rzeka bez mostu* (*Hashi no nai kawa*), wyreżyserowana przez Yōichi Higashiego w 1992 roku. Wydarzenia fabularne rozgrywają się na początku ubiegłego stulecia (1908–1922) i opowiadają o losach dwóch braci, którzy mieszkają w małej wiosce (*buraku*), dorastając w przekonaniu, że określenie *eta* odnosi się do niegrzecznych dzieci. Bohaterowie żyją w biedzie, ale wydają się szczęśliwsi niż postacie z powieści Tōsona Shimazakiego – ich chaty położone są w malowniczej scenerii

⁹ Szczegółową analizę porównawczą powieści i jej filmowej adaptacji proponuje Keiko McDonald w tekście *The Modern Outcast State: Ichikawa's Hakai*, [w:] *Kon Ichikawa*, red. J. Quandt, Toronto 2001, s. 141–154. Charakterystykę twórczości pisarza można znaleźć w książce Edwina McCellana, *Two Japanese Novelists: Sōseki and Tōson*, Boston 2004 (zob. zwłaszcza s. 79–92).

górskiej, w pobliżu rzeki – ale również oni spotykają się z dyskryminacją ze strony rówieśników w szkole, ich matka podczas przerwy w pracy musi trzymać się na uboczu, w dodatku nie otrzymuje wynagrodzenia. Chłopcy dojrzewają i coraz wyraźniej uświadamiają sobie konsekwencje przynależności do wspólnoty pariasów, czują się upośledzeni, a równocześnie narasta w nich gniew. Na dalszym planie istotną rolę odgrywa kontekst historyczny i polityczny, walka o równouprawnienie i powstanie organizacji zrzeszających przedstawicieli poszczególnych mniejszości, której przywódcy domagają się poprawy losu i organizują pomoc dla najuboższych, a wreszcie powołują ogólnokrajowe stowarzyszenie na rzecz równości (Zenokoku Suiheisha)¹⁰.

Niewiele lepsza była sytuacja mieszkańców Okinawy, dawnego Królestwa Riukiu, które zostało przyłączone do Japonii w 1868 roku, jednak w ich przypadku prowadzono odmienną politykę, zmuszając do asymilacji¹¹. Wszystko uległo zmianie po zakończeniu drugiej wojny światowej, gdy wyspa znalazła się pod okupacją amerykańską, stając się główną siedzibą baz wojskowych. Uwolnienie się spod opieki zachodniego mocarstwa (w 1972 roku) nie odmieniło bynajmniej życia codziennego, gdyż władze japońskie nie liczyły się zupełnie z potrzebami miejscowej ludności, zaprowadzając własne porządki na wyspie. Dopiero rozwój turystyki przyniósł poprawę warunków życiowych i przyczynił się do przemian gospodarczych, wypiarze wciąż odczuwali jednak dyskryminację z powodu braku możliwości samostanowienia oraz narzuconego im statusu kraju kolonialnego, będącego turystyczną atrakcją.

W 1995 roku Yukihiro Tsutsumi (ur. 1955) nakręcił film *Żegnaj, Japonio* (*Sayonara Nippon*), przedstawiając alternatywną historię Okinawy rządzonej przez obcych i podporządkowanej silniejszej władzy, której mieszkańcy dokonują secesji i ogłaszają niepodległość. Twórcy nie chodziło jednak o fantastyczną opowieść, ale o ukazanie rzeczywistych problemów społeczeństwa dyskryminowanego, marginalizowanego i wykorzystywanego jako narzędzie odnowy i pokarm dla wyobrażeń o praźródłach japońskiej tożsamości narodowej. Reżyser podkreśla ma-

¹⁰ W deklaracji założycielskiej tego stowarzyszenia wyraźnie sformułowano żądania nie tylko wobec większości, ale również własnej grupy społecznej: „Nadszedł czas, aby ofiary dyskryminacji zrzuciły z siebie stygmat pogardy (...) Już nigdy więcej nie możemy uchybiać własnym przodkom ani hańbić naszej ludzkiej natury służącymi słowami i tchórzliwymi czynami”. Zob. C. Totman, *Historia Japonii, op. cit.*, s. 513.

¹¹ W XIV wieku wyspy archipelagu Riukiu były podzielone na trzy królestwa, które zostały zjednoczone w 1429 roku przez założyciela dynastii Shō. W 1609 roku Okinawa została najechana przez Japończyków, którzy narzucili swoje panowanie jej mieszkańcom, choć pozwolili im zachować częściową autonomię.

lownicze położenie wyspy, pełnej tajemniczego uroku, która jest zaprzeczeniem zatłoczonej, betonowej dżungli wielkich miast, w dodatku jej mieszkańcy wydają się uduchowieni, przestrzegają religijnych nakazów i darzą szacunkiem swe kapłanki (*miko*). Film opowiada o narodzinach narodu, miłości do ziemi ojczystej, gotowości do poświęcenia życia dla dobra wspólnoty, mówi o tym, czego brak współczesnym Japończykom, jest więc urzeczywistnieniem fantazji, wyobrażeń na temat państwa doskonałego, życia zgodnie z naturą i tradycyjnymi wartościami¹².

Nie jest to nowa strategia w konstruowaniu mitologicznej przeszłości, funkcjonuje ona na podobieństwo „tradycji wynalezionej”, zbudowanej od podstaw i wprowadzonej w życie w epoce przemian społecznych, gdy dawne wzorce okazywały się niewystarczające, przeżyły się i nie jednoczyły już wspólnoty¹³. Kunio Yanagita (1875–1962), wybitny intelektualista japoński, zwrócił uwagę na metaforyczne znaczenie wyobrazonego Południa. W opublikowanym tuż przed śmiercią zbiorze esejów *Droga ku morzu* (*Kaijō no michi*) pisał między innymi, że region ten, mając na myśli Okinawę, nie jest czymś zewnętrznym wobec centrum Kraju Kwitnącej Wiśni, ale przeciwnie, jego duszą i istotą¹⁴.

Poszukiwanie źródeł wiąże się z problemem kolonialnej przeszłości, wyidealizowanym obrazem zamorskich posiadłości oraz budową mocarstwowej potęgi Japonii w pierwszej połowie ubiegłego stulecia. Popularne w latach sześćdziesiątych filmy o potworach (*kaijū eiga*) odkrywały na nowo i zawłaszczały egzotyczny obraz wyspy na Pacyfiku, widząc w niej źródło alternatywnej tożsamości narodowej dla współczesnego społeczeństwa skażonego konsumpcjonizmem. Ich twórcy opowiadali równocześnie o możliwości przywrócenia utraconej spójności i jedności tego, co niegdyś zostało rozdzielone (natury i kultury, północy i południa).

W neokolonialnych wyobrażeniach mieszkańcy dalekich wysp przedstawiani są zawsze jako ludzie prymitywni i dzicy, których rozwój cywilizacyjny zatrzymał się na wczesnym etapie, żyją więc zgodnie z trady-

¹² Zob. A. Gerow, *From the National Gaze to Multiple Gazes: Representations of Okinawa in Recent Japanese Cinema*, [w:] *Islands of Discontent: Okinawan Responses to Japanese and American Power*, red. L.E. Hein, M. Selen, Lanham 2003, s. 283–285.

¹³ Pojęcie „tradycji wynalezionej” zaproponował Eric Hobsbawm, wstępną charakterystykę jego koncepcji można znaleźć we wprowadzeniu do książki *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, Kraków 2008, s. 9–23.

¹⁴ Poglądy Yanagity omawia Yoshikuni Igarashi w artykule *Mothra's Gigantic Egg: Consuming the South Pacific in the 1960s Japan*, [w:] *In Godzilla's Footsteps: Japanese Popular Culture Icons on Global Stage*, red. W. M. Tsutsui, M. Ito, New York 2008, s. 84–86.

cją, są szlachetni i prawi, poświęcają czas na rytualne tańce i obrzędy. Niewinność tubylców przeciwstawiana jest chciwości i żądzy tych, którzy pragną uczynić z nich egzotyczny produkt, a więc utowarować wyobrażenia. W finale *Mothry* (*Mosura*, 1961, reż. Ishirō Honda) równowaga zostanie odzyskana, uprowadzone kapłanki powrócą w rodzinne strony, podobnie jak sam potwór, co wiąże się z dydaktycznym przesłaniem fabuły, czyli możliwością oczyszczenia zepsutego świata oraz pogodzenia sprzecznych dążeń. W drugiej części *Mothra kontra Godzilla* (*Mosura tai Gojira*, 1964, reż. Ishirō Honda), tytułowe monstrum jest ucieleśnieniem utraconych wartości oraz odzwierciedleniem wyidealizowanej przeszłości, które może przyczynić się do tego, że powojenna Japonia znajdzie sposób na pogodzenie tradycji z nowoczesnością.

Tożsamość narodowa i etniczna ma w tych wyobrażeniach charakter esencjonalny, poszukuje się bowiem istoty japońskości, wykorzystując w tym celu dyskurs antropologiczny i filozoficzny, ale również filmowy, jak uczynił to Shōhei Imamura w *Głębokim pożądaniu bogów* (*Kamigami no fukai yokubō*, 1968), wizualnym eseju z pogranicza dokumentu, filmu etnograficznego, melodramatu i eposu narodowego, a zarazem interesującej wypowiedzi na temat skutków spotkania kultury pierwotnej z cywilizacją przemysłową. Film rozpoczyna tradycyjna pieśń ludowa przywołująca mit założycielski plemion zamieszkujących wyspy południowe, mówiąca o kazirodczej miłości brata do siostry (co jest jednym z motywów przewodnich w dziele Imamury). W warstwie fabularnej mamy do czynienia z dwoma przenikającymi się wątkami: historią inżynieria z Tokio (Kazuo Kitamura), który przybył na małą wysepkę, by przygotować mieszkańców na nadejście nowoczesności – mimo że sam szuka schronienia przed cywilizacją i marzy o powrocie do natury – oraz opowieścią o rodzeństwie, Nikichim (Rentarō Mikumi) i Umie (Yasuko Matsui), znienawidzonym przez współplemieńców i starszyznę, a następnie bezwzględnie ukaranym za naruszenie zasad społecznych. Pięć lat później, po wybudowaniu lotniska i pierwszych hoteli dla turystów, z pierwotnej dzikości nie pozostało zbyt wiele, naturalny krajobraz zdewastowano, wyspa została zagospodarowana, jej mieszkańców zatrudniono w sferze usług, pozbawiając oparcia w tradycji.

Nieco inną perspektywę przyjmuje Nagisa Ōshima w filmie *Siostra na lato* (*Natsu no imōto*, 1972), którego akcja rozgrywa się w przededniu zakończenia okupacji amerykańskiej i powrotu Okinawy do Japonii. Bohaterką jest młoda dziewczyna, Sunaoko Kikuchi (Hiromi Kurita), która wyjeżdża na wyspę w poszukiwaniu przyrodniego brata Tsuruo (Shōji Ishibashi). Kluczową rolę odgrywa problem tożsamości i to zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i zbiorowym, gdyż w tle reżyser umiesz-

cza spór historyczny, ukazuje konsekwencje zależności politycznej. Bohaterowie nie mają pewności co do swego pochodzenia, czasem świadomie zacierają ślady, jak Kosuke Kikuchi (Howei Komatsu), który przybył na Okinawę, by spotkać się z matką Tsuruo i wyjaśnić kwestię ojcostwa. Z pozoru reżyser prezentuje stereotypowe wyobrażenie wyspy jako egzotycznego raju (brat jest wędrownym muzykiem grającym na gitarze), używa w tym celu konwencjonalnych środków artystycznych, posługuje się linearną narracją i ciągłym montażem, ale konsekwentnie stara się skierować uwagę widzów na problematykę społeczną. Melodramatyczna fabuła zawiera pewien wyrotowy potencjał, twórca nie stroni bowiem od ironii, wykorzystuje strategię polegającą na przeciwstawieniu tego, co swojskie i naturalne (sceny na plaży), temu, co może budzić pewien niepokój (kazirodczy podtekst), zmierza do wydobycia heterogeniczności poprzez podkreślanie wpływu przeszłości na teraźniejszość¹⁵. Przeciwnie niż w filmie Imamury, antropologiczna analiza nie zmierza tu do odkrycia na południu źródeł japońskiej tożsamości narodowej. Ōshima raczej podważa schematyczny sposób myślenia oraz obnaża fałszywe założenia, które legły u podstaw ideologii rasowej *nihonjinron*.

Wykorzystanie sztuki filmowej jako narzędzia oporu przeciw hegemonii kulturowej oraz odejścia od dominującego spojrzenia turysty zaurzuczonego egzotyczną scenerią jest rzadkością we współczesnym kinie. Do wyjątków należy twórczość Gō Takamine (ur. 1948), którego niezależne produkcje stanowią przykład interesującej strategii artystycznej, zmierzającej do krytyki etnograficznego paradygmatu przyjmowanego przez większość twórców. Począwszy od fabularnego debiutu *Paradise View* (*Paradaisu byū*, 1985), przez najwybitniejsze swe dzieło *Untamagirū* (1989), po ostatni film *Tsuru – Henry* (*Mugen ryūkyū: tsuru henrī*, 1998) reżyser analizuje mitologię Okinawy, jej obyczaje oraz tożsamość etniczną. Wydobywanie różnic kulturowych nie prowadzi do odkrycia esencjalnych właściwości, ale do ukazania problematyczności dotychczasowych opozycji, prostego przeciwstawienia japońskości i lokalności. Wprowadzenie języka okinawiańskiego (*uchinā guchi*) nie służy przywołaniu nostalgicznej perspektywy ani podkreśleniu autentyczności przedstawianych wydarzeń, nie jest nawet oznaką przynależności etnicznej, gdyż bohaterowie *Paradise View*, Reishū (Kaoru Kobayashi) i Jūru, rozmawiają ze sobą po japońsku – choć wszyscy pozostali używają miejscowego dialektu (przez co przebywający na wyspie etnograf z Tokio czuje się wyobcowany).

¹⁵ Na elementy wyrotowe w strategii przedstawiania zwrócił uwagę Stephen Heath w tekście *From Brecht to Film: Theses, Problems (On History Lessons and Dear Summer Sister)*, „Screen” 1975/76, t. 16, nr 4, s. 43.

Akcja *Untamagirū* została umieszczona w końcu lat sześćdziesiątych XX wieku, tuż przed zakończeniem okupacji amerykańskiej. W pewnym sensie film jest fantazją na temat wyzwania się spod obcych wpływów, alegorią współczesnej Okinawy, marzącej o niezależności, ale wciąż podporządkowanej. Fabuła jest niezwykle skomplikowana, złożona z odniesień do tradycji ludowej, miejscowych podań i wierzeń, niepozbawiona przy tym melodramatycznych zwrotów i sensacyjnych elementów, jako że główny bohater, Girū (Kaoru Kobayashi), ze zwykłego pracownika cukierni zmienia się w legendarnego rozbójnika. Po ucieczce z miasta przyjmuje nowe imię, Untamagirū, zdobywa też nadprzyrodzone umiejętności, dzięki którym nie tylko okrada bogatych i rozdaje biednym, ale włamuje się do amerykańskiej bazy wojskowej, skąd zabiera broń i przekazuje ją partyzantom. Fantastyczne wydarzenia okazują się snem, ale fabuła od początku oscylowała między rzeczywistością i złudzeniem, twórca mieszał różne porządki czasowe i płaszczyzny ontologiczne, proponując własną wersję „realizmu magicznego”¹⁶. Nadprzyrodzone zjawiska nie są traktowane jako niezwykle, nie wymagają dodatkowego uprawnocnienia, konsekwentnie są prezentowane jako naturalne, należące do świata przedstawionego, nie ma nawet różnicy między ludźmi i duchami.

Reżyser wykorzystuje lokalną mitologię, dokonuje rewitalizacji kulturowych praktyk, ale bez odwoływania się do nostalgicznej perspektywy. Unika odtwarzania stereotypowych wyobrażeń na temat Okinawy jako siedliska pierwotnych sił, irracjonalnych i fascynujących zarazem, posługuje się raczej strategią dekonstrukcyjną, podważając istniejące hierarchie i opozycje binarne. Nie czyni tego po to, by odwrócić dominującą perspektywę, ale by pokazać problematyczność i nierozstrzygalność tożsamości, wyeksponować wielość i różnorodność jej podstawowych składników¹⁷. Takamine odrzuca również punkt widzenia ofiary, często przyjmowany przez przedstawicieli mniejszości etnicznych i narodowych, a jego fantazmatyczna wizja niepodległości wyspy jest tylko jednym z możliwych wariantów historycznego rozwoju, propozycją alternatywnej rzeczywistości. Ruch separatystyczny nigdy nie był silny, mieszkańcy Okinawy nie sprzeciwiali się polityce asymilacji, nie posiadali spójnej tożsamości i wyraźnego oparcia w tradycji, zrezygnowali nawet z własnego języka, co znakomicie pokazuje scena z partyzantami, którzy śpiewają *Międzynarodówkę* w rodzimym dialekcie, gdyż tylko wówczas mogą wyrazić opór.

O ile w *Untamagirū* ważnym punktem odniesienia były siły zewnętrzne i stosunek do kultur dominujących, o tyle w *Tsuru* – Henry reżyser zre-

¹⁶ Tym określeniem posługuje się Mika Ko w tekście *Takamine Go: a Possible Okinawan Cinema*, „Inter-Asia Cultural Studies” 2006, t. 7, nr 1, s. 162.

¹⁷ Zob. *ibidem*, s. 162–163.

zygnował z analizy hierarchicznego układu zależności na rzecz pokazania Okinawy jako „splątanej sieci”, wyróżniającej się specyficznym rozczłonkowaniem¹⁸. Podobnie jak w poprzednim filmie, wydarzenia rozgrywają się pod koniec lat sześćdziesiątych. Bohaterką jest matka o imieniu Tsuru (Misako Ōshiro), popularna piosenkarka wykonująca tradycyjne pieśni ludowe, i jej syn Henry (Katsuma Miyagi), który pomaga w realizacji filmu na podstawie znalezionej przez nią scenariusza zatytułowanego *Rabū no koi*. Struktura narracyjna jest niekonwencjonalna, odległa od klasycznych wzorców, pozbawiona linearnego łańcucha przyczynowo-skutkowego, przypomina raczej mozaikę złożoną z niezależnych wątków i samodzielnych epizodów, które nie tworzą spójnej całości, ale wyłaniają się na zasadzie opowieści szkatułkowych.

Wielogłosowość pojawia się zarówno na poziomie dialogów, dzięki zderzeniu różnych języków (angielskiego, japońskiego, chińskiego i miejscowego dialektu), jak i ścieżki dźwiękowej, na której popularne piosenki sąsiadują z Międzynarodówką śpiewaną po chińsku. Heterogeniczność jest widoczna także za sprawą obecności różnorodnych sposobów rejestracji obrazu, poczynawszy od rysunków, przez fragmenty kronik filmowych kręconych tradycyjną kamerą, po zapis cyfrowy. Finałowe sekwencje realizowanego przez matkę i syna filmu przypominają *rensageki*, formę mieszaną, łączącą widowisko teatralne z projekcją filmową. Wszystkie środki artystycznego wyrazu służą oddaniu zasadniczego tematu dzieła, a mianowicie owego pomieszania i chaosu (*machibui*), który stał się wyróżnikiem codziennego życia mieszkańców wyspy, zmagających się z niepewnością, zmuszonych do budowania tożsamości z różnorodnych, często nieprzystających do siebie składników. Niepewność i świadomość wykorzenia stają się udziałem głównego bohatera kręconego filmu *Rabū no koi*, pochodzącego z mieszanego małżeństwa, absolwenta kalifornijskiego uniwersytetu, który nie czuje się ani Amerykaninem, ani Japończykiem, lecz mieszkańcem Okinawy, choć nawet tego nie jest pewien, gdyż wciąż szuka odpowiedzi na pytanie, kim jest naprawdę.

Takamine przekonuje, że tożsamość nie jest czymś danym, lecz raczej wytwarzanym, usytuowanym wewnątrz procesu przedstawiania, opartym na pęknięciach i nieciągłości. Nasze wyobrażenia ograniczają się zwykle do przyjmowania iluzorycznych i stereotypowych wizerunków sugerujących istnienie spójności, podmiotowość nie zawiera się jednak w pojedynczych obrazach, które często są narzucone, zarówno wskutek przymusu zewnętrznego, jak i wewnętrznego. Wywłaszczenie z tożsamości kulturowej może prowadzić do kalectwa i deformacji osobowości, to-

¹⁸ *Ibidem*, s. 163.

też trzeba pogodzić się z tym, że tożsamość nie wypływa z niezmiennego źródła, ale nieustannie konstruowana jest przez fantazję, narrację i mity, oparta na różnicy, która nie jest czystą „innością”¹⁹. W ostatnim ze wspomnianych filmów, *Tsuru – Henry*, wykorzenienie łączy się z pamięcią o tym, co utracone, z procesem wymazywania wspomnień o działaniach wojennych, późniejszej okupacji, obecności żołnierzy amerykańskich, ale przede wszystkim usuwania rodzimej tradycji i kultury. Przeszłość musi zostać odzyskana – przekonuje Takamine – poddana reinterpretacji, krytycznej ocenie, czemu służą przywoływane przez reżysera kroniki filmowe, przedstawiające kluczowe wydarzenia historyczne.

W kinematografii japońskiej przełomu stuleci dominuje jednak wizerunek Okinawy jako wyspy dającej nadzieję na odzyskanie sił żywotnych i odrodzenie kultury narodowej, miejsca symbolizującego nostalgiczne spojrzenie japońskich turystów poszukujących ucieczki od nowoczesności oraz potwierdzenia własnej wyjątkowości i wyobrażeń na temat swego pochodzenia. Bohaterowie filmów przyjeżdżają na wyspy południowe, by uleczyć rany lub zapomnieć o cierpieniu, jak Etsuko (Kimiko Yo) w *Dzieciństwie morza, nieba i rafy* (*Umi, sora, sango no iitsuate*, 1991, reż. Makoto Shiina), która po rozstaniu z narzeczoną wraca do rodzinnej wioski wraz z nastoletnią córką. Obie muszą nauczyć się czerpać radość z życia, odnaleźć się w innej rzeczywistości i stać się częścią lokalnej wspólnoty. W sposobie przedstawiania dominuje etnograficzna perspektywa, ale w jej wariacie utowarowionym, przeznaczonym do łatwej konsumpcji, cieszącym oko za sprawą wyróżnienia elementów krajobrazowych, miejscowych obyczajów i egzotycznego folkloru.

Malownicza sceneria, bliskość natury, niewinność, prostota i radość życia to elementy dominujące w wyobrażeniach na temat wysp południowych, które powracają w popularnych i nagradzanych filmach Yūjiego Nakae (ur. 1960). W jego fabularnym debiucie *Miłości Nabi* (*Nabi no koi*, 1999) Okinawa przedstawiana jest jako przestrzeń karnawałowa, pozwalająca na oderwanie się od codzienności i zapomnienie o kłopotach osobistych²⁰. Nanako (Naomi Nishida) rzuca pracę i wraca do rodzinnej wioski, do domu dziadków, w którym się wychowała, z nadzieją, że uda się jej odzyskać poczucie własnej wartości. Zgodnie z oczekiwaniem,

¹⁹ Taką wizję współczesnej tożsamości proponuje Stuart Hall w znakomitym artykule *Tożsamość kulturowa a diaspora*, przeł. K. Majeran, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1/2, s. 165–183.

²⁰ Na karnawałowy wymiar filmowej opowieści oraz wyobrażenie Okinawy jako przestrzeni niekończącego się świętowania zwraca uwagę Mika Ko w książce *Japanese Cinema and Otherness: Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japaneseness*, op. cit., s. 84–85.

lekarstwem na wszystkie problemy stanie się miłość – dziewczyna zakochuje się w miejscowym chłopcu, a babcia przeżywa drugą młodość po spotkaniu z ukochanym sprzed lat, który wrócił z emigracji. Nie melodramatyczna fabuła świadczy jednak o atrakcyjności tego filmu, ale przekazywana przez twórców wizja nowej tożsamości etnicznej i kulturowej, oparta na łatwo rozpoznawalnych znakach i tradycyjnych symbolach, na które składają się przepiękne krajobrazy, nadmorskie plaże, zachody słońca i ludowe pieśni śpiewane przy akompaniamencie trzystrunowej gitary (*sanshin*). Bohaterowie żyją w wielokulturowym otoczeniu, akceptują różnorodność, są szczęśliwi, choć można przypuszczać, że mała wioska jest przestrzenią utopijną i odrobinę nierealną.

Wrażenie to potwierdza drugi film Nakae *Hotel Hibiskus* (*Hoteru Hibisukasu*, 2002), sugerujący sielankową, harmonijną koegzystencję przedstawicieli różnych ras i grup etnicznych. Na wydarzenia patrzymy oczami dziesięcioletniej Mieko (Honami Kurashita), która mieszka w tytułowym zajeździe prowadzonym przez jej rodziców. Dziewczynka ma dwoje przyrodniego rodzeństwa, brata i siostrę, pochodzących z mieszanych związków: ojcem Sachiko był biały Amerykanin, zaś Kenjiego czarnoskóry żołnierz stacjonujący w pobliskiej bazie wojskowej. Twórcy proponują stereotypowe spojrzenie na mieszkańców wyspy, choć sugerują autentyczność prezentowanego wizerunku, podkreślają egzotyczność i malowniczość, co służy promowaniu „kosmetycznej wielokulturowości”. Odmienność nie jest już przedstawiana jako zagrożenie dla tożsamości narodowej, Inny został bowiem oswojony, stał się turystyczną atrakcją, podobnie jak lokalne zwyczaje i kultura ludowa. Wszystko uległo przekształceniu w produkt masowego spożycia i zostało podporządkowane procesom globalizacyjnym.

Mimo powierzchownego i rozrywkowego charakteru filmy Nakae zachęcają do zrewidowania popularnych wyobrażeń na temat mniejszości etnicznych, uświadamiają potrzebę przededefiniowania tożsamości poprzez uwzględnienie jej hybrydycznego charakteru. Współczesna kultura Okinawy wyróżnia się synkrytyzmem, umiejętnym łączeniem wpływów japońskich, amerykańskich i chińskich z elementami rodzimej tradycji, dlatego też określana bywa jako *chanpurū bunka*, ze względu na specyfikę kuchni lokalnej, w której miesza się różnorodne składniki²¹. Mieszkańcy wykorzystują stereotypy, zawłaszczają etnograficzne spojrzenie, dzięki czemu zyskują przestrzeń negocjacji, a nawet możliwość krytyki hegemonii kulturowej, dyskryminacji rasowej i ekonomicznej, choć czasami ograniczają się jedynie do odgrywania przypisanych im ról, zachowują się zgodnie z oczekiwaniem turystów.

²¹ Zob. *ibidem*, s. 72.

Zróżnicowanie etniczne nie sprowadza się bynajmniej do grup zasymilowanych, gdyż niejednorodność widać dopiero w przypadku mniejszości narodowych, zwłaszcza koreańskiej, której przedstawiciele byli wytworem polityki imperialnej prowadzonej przez rząd japoński w pierwszej połowie ubiegłego stulecia. W okresie ekspansji kolonialnej na przestrzeni kilkudziesięciu lat liczba Koreańczyków wzrosła z około tysiąca (w 1910 roku) do blisko dwóch milionów w ostatnich miesiącach drugiej wojny światowej, przede wszystkim pod wpływem masowej rekrutacji robotników zatrudnionych w kopalniach i fabrykach broni. Nowo przybyli mieszkali w specjalnie wybudowanych osadach na obrzeżach wielkich miast. „Blisko połowa z nich była niepiśmienna, a większość bardzo biedna i nie przywykła do życia w mieście. Zgodnie z rozpowszechnioną w Japonii opinią uważano ich za ludzi brudnych, leniwych, popędliwych i niegodnych zaufania, choć z drugiej strony (...) chętnie podejmujących się niewdzięcznych, mizernie opłacanych prac”²². Wskutek przyjęcia programu repatriacyjnego po zakończeniu wojny większość z nich została zmuszona do powrotu, w Kraju Kwitnącej Wiśni pozostała mniejszość licząca około sześciuset tysięcy, określana jako *zainichi*, mająca prawo stałego pobytu.

W ten sposób ukształtowała się dzisiejsza diaspora koreańska, której tożsamość naznaczona została wspomnieniem kraju pochodzenia oraz koniecznością dokonania wyboru między pełną asymilacją (*dōka*) a zachowaniem przynależności do swojego narodu, gdyż w tamtym czasie nie istniała trzecia droga²³. Od początku ich aktywność sprowadzała się do walki o uznanie i równouprawnienie, wyrażała sprzeciw wobec dyskryminacji i wykluczenia ze sfery publicznej tych, którzy zachowali obywatelstwo kraju pochodzenia. Życie niektórych sprowadzało się do rozpamiętywania przeszłości, przyjęcia nostalgicznej perspektywy ograniczającej możliwość działania we współczesnym świecie. Ich rodziny skupiały się na poczuciu straty – prawdziwego domu, własnej kultury – a nie na odbudowywaniu tożsamości w nowym kształcie. Taka postawa wynikała z przyjęcia określonej koncepcji kultury, rozumianej jako homogeniczna całość, od której zostało się oddzielonym i za wszelką cenę powinno się

²² C. Totman, *op. cit.*, s. 514.

²³ Możliwość wyboru trzeciej drogi pojawiła się dopiero w ostatnich latach jako skutek procesów globalizacyjnych i wynik polityki wielokulturowości. Nowa tożsamość kulturowa zyskała charakter hybrydyczny i niejednorodny, przez co podważa wizję homogenicznej całości. Zob. D. Chapman, *The Third Way and Beyond: Zainichi Korean Identity and the Politics of Belonging*, „Japanese Studies” 2004, t. 24, nr 1, s. 29–44.

zachować poczucie odrębności²⁴. Wyłączenie z tożsamości kulturowej może rodzić poczucie obcości oraz powodować deformację perspektywy. Należy więc tak przekształcić sposób myślenia o diasporze, by nie opierała się ona wyłącznie na spoglądaniu wstecz, ale pozwoliła na wytworzenie tożsamości na drodze przemiany i różnicy, toteż należy unikać sytuacji, w których „nowy świat” ukonstytuowany jest poprzez narrację wysiedlenia²⁵.

Należy jednak zwrócić uwagę na wewnętrzne zróżnicowanie w obrębie samej diaspory, która od początku była podzielona na zwolenników Południa lub Północy, sympatyków reżimu komunistycznego i ich przeciwników. W październiku 1945 roku powstała pierwsza lewicowa organizacja zrzeszająca przedstawicieli mniejszości koreańskiej – Zainihon chōsenjin renmei – rozwiązana przez amerykańskie władze okupacyjne i ponownie powołana do życia kilka lat później pod nową nazwą²⁶. W ten sposób niemal wszyscy członkowie diaspory byli „rozdarci między pragnieniem życia i prosperowania w Japonii oraz zyskania pełnej akceptacji a dążeniem do zachowania koreańskiej tożsamości, która ujawniała się w nazwach osobowych, języku (...)”²⁷. Ich tożsamość wydawała się pęknięta i pokawałkowana, wytworzana w procesie budowania pozycji podmiotowej – „stawania się Japończykiem” (*nihonjinka*), ale z upływem czasu pojawiła się możliwość przynależności do narodu japońskiego bez konieczności pełnej asymilacji i rezygnacji z własnych korzeni.

W ten sposób diaspora przestała być definiowana przez czystość i esencję, a stała się przestrzenią dialogiczną, w której tożsamość była negocjowana i otwarta na podwójną, złożoną identyfikację²⁸. Nowe więzi wspólnotowe zyskały charakter wyobrażony, nie ograniczały się wyłącznie

²⁴ W tym celu powstawały specjalne szkoły koreańskie, zakładane zazwyczaj przez przedstawicieli Korei Północnej, którzy poprzez edukację i wspieranie mniejszości propagowali hasła komunistyczne, uczyli lojalności wobec ojczyzny przodków.

²⁵ Por. S. Hall, *op. cit.*, s. 182.

²⁶ W związku z tym podziałem członkowie diaspory określani byli jako *kankoku* – Koreańczycy z południa, lub *chōsen* – z północy. Od 1950 roku mogli oficjalnie podawać w dokumentach narodowość koreańską, ale wyłącznie *kankoku*, niektórzy odrzucali taką możliwość, gdyż uważali, że wiąże się ona z udzieleniem poparcia Stanom Zjednoczonym w prowadzonej przez nich wojnie. Narodowość północnokoreańską można było wybierać dopiero od lat osiemdziesiątych, wówczas też pojawiały się nazwy *zainichi chōsenjin* i *zainichi kankokujin*, jednak młodsze pokolenie wołało inne określenia: *zainichi korian* lub *korian japanizu*.

²⁷ C. Totman, *op. cit.*, s. 641.

²⁸ Por. J. Evans Braziel, A. Mannur, *Nation, Migration, Globalization: Points of Contentions in Diaspora Studies*, [w:] *Theorizing Diaspora: A Reader*, red. J. Evans Braziel, A. Mannur, Oxford 2003, s. 5.

do narracji przesiedlenia i kolonizacji, do prostych dychotomii (my/oni) oraz spoglądania wstecz, ale powstały na drodze przemiany i wewnętrzznego zróżnicowania. Przedstawiciele mniejszości narodowej mogą dziś wybrać pozycję pośrednią, wejść w przestrzeń „pomiędzy” tożsamością koreańską i japońską oraz odrzucić logikę myślenia w kategoriach binarnych (albo/albo). Nie zawsze jest to stan pożądaný, gdyż – jak zauważa Suh Kyun-sik – bycie *zainichi* oznacza porzucenie marzeń o spójnej tożsamości i pogodzenie się z życiem w rozszczępieniu, pęknięciu i rozbiciu wewnętrznym (*bundan o ikiru*), na różnych poziomach, które z pozoru wydają się rozłączne²⁹. Rekonstrukcja tożsamości może ułatwić wyjście z postkolonialnej traumy, odzyskanie przeszłości poprzez rezygnację z nostalgicznych wyobrażeń.

Filmowy wizerunek koreańskiej mniejszości został w znacznym stopniu ukształtowany przez stereotypy narodowe, zrodzone z nieufności i pogardy, ale wynikające również z tradycyjnego obrazu społeczeństwa opartego na wartościach konfucjańskich, zdominowanego przez mężczyzn skłonnych do używania przemocy wobec kobiet i dzieci, żyjących w biedzie, ale ciężko pracujących i niepozbawionych godności, jak bohaterowie *Pamiętnika Sueko* (*Nianchan*, 1959, reż. Shōhei Imamura) i *Nie ma światła w zatoce* (*Are ga minato no hi da*, 1961, Tadashi Imai). Problem tożsamości kulturowej interesował zwłaszcza reżyserów nowofalowych, spośród których na szczególną uwagę zasługuje Nagisa Ōshima, autor kilku filmów poświęconych kwestiom etnicznym, m.in. *Japońskie kuplety* (*Nihon shunkakō*, 1967) i *Śmierć przez powieszenie* (*Kōshikei*, 1968). Bohaterem drugiego z nich jest bezimienny Koreańczyk – nazywany przez prokuratorów R – skazany za morderstwo, do którego popełnienia się nie przyznaje, gdyż cierpi na zaniki pamięci. Scenariusz powstał na motywach rzeczywistych wydarzeń, które wstrząsnęły opinią publiczną. Młody mężczyzna koreańskiego pochodzenia zamordował dwie uczennice, a następnie został zatrzymany przez policję i zamknięty w więzieniu.

Ōshima nie zajmuje się sensacyjnymi hipotezami, nie odtwarza zbrodni, ale pragnie ją pokazać w kontekście politycznym, na tle demonstracji studenckich, jako wyraz sprzeciwu wobec dyskryminacji rasowej i protestów przeciw karze śmierci; czyni to w sposób szczególny, z wykorzystaniem komentarza autorskiego, ironii sytuacyjnej, brechtowskich strategii scenicznych, z odniesieniami do teatru absurdu³⁰. Podstawowym tema-

²⁹ Zob. Suh Kyun-sik, *Bundan o kiru: zainichi o koete*, Tōkyō 1997, s. 293, cyt. za: Mika Ko, *op. cit.*, s. 134.

³⁰ Szerzej na temat sposobów przedstawiania oraz politycznych uwarunkowań filmu pisze Maureen Turim w monografii reżysera *The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast*, Berkeley 1998, s. 62–80.

tem jest kwestia tożsamości, której pozbawiony jest bohater. Oskarżony zostaje zmuszony przez wymiar sprawiedliwości do przyjęcia gotowej pozycji podmiotowej. Z upływem czasu zaczyna identyfikować się z etnicznymi korzeniami, uznaje swoje koreańskie pochodzenie i wchodzi w rolę Innego, a wówczas pojawiają się wspomnienia, obrazy przeszłości, których status jest niejednoznaczny, gdyż sam więzień mówi: „Pragnąłem jedynie, by rzeczywistość połączyła się z wyobraźnią”. Reżyser wyraźnie sugeruje, że tożsamość jest wytworzona, powstaje wskutek nacisków zewnętrznych, nie jest czymś spójnym i jednorodnym, ale podlega niestannym zmianom.

Nie zawsze jednak płaszczyzna polityczna odgrywa zasadniczą rolę w przedstawianiu mniejszości koreańskiej, czasami twórcy ograniczali się do powierzchownego opisu i stereotypowych wyobrażeń, jak Kōhei Ogumi (ur. 1945) w filmie *Dla Kayako* (*Kayako no tameni*, 1984), adaptacji powieści Lee Hoesunga (ur. 1935). Romantyczna fabuła, opowiadająca o miłości młodego *zainichi* do japońskiej dziewczyny, porzuconej przez matkę w czasie wojny i wychowanej przez przybranych rodziców, łączy się z dydaktycznym i humanistycznym przesłaniem. Reżyser opisuje bowiem losy ludzi dyskryminowanych, cierpiących z powodu swego pochodzenia, szukających tożsamości i pragnących zdobyć uznanie ze strony otoczenia.

W opinii krytyków przełomem w sposobach prezentowania wizerunku mniejszości we współczesnej kinematografii japońskiej była twórczość Yōichiego Sai (ur. 1949), niegdyś asystenta Nagisy Ōshimy, który na przełomie stuleci nakręcił kilka interesujących filmów fabularnych poświęconych kwestiom etnicznym. Największe uznanie przyniosła mu komedia *Wszystko pod księżycem* (*Tsuki wa dotchi ni deteiru*, 1993), historia koreańskiego taksówkarza, który nie czuje się ani dyskryminowaną ofiarą, ani wyrzutkiem społeczeństwa, nie ma skłonności do stosowania przemocy, a pochodzenie rasowe nie stanowi dla niego przeszkody. Tadao (Gorō Kishitani) wydaje się sympatyczny i dobroduszny, czasem tylko wykazuje zbyt dużą skłonność do błazenady, co przyczynia się do licznych nieporozumień. Jego matka (Moeko Ezawa) prowadzi mały bar, w którym pracuje atrakcyjna Filipinka Connie (Ruby Moreno), co z pozoru odpowiada stereotypowym wyobrażeniom na temat imigrantek.

W istocie reżyser podważa dominujące wizerunki mniejszości, posługuje się karnawałową logiką odwrotności, wyśmiewa przesady, ukazuje kwestie rasowe w groteskowym przerysowaniu. Śmiech jest dla niego siłą wywrotową, otwiera świat na nowo, uderza w pozorną stabilność porządku

społecznego, ale nie kryje się za nim przemoc, wyraża jedynie pragnienie oczyszczenia z dogmatyzmu, kategoryczności sądów i fanatyzmu³¹. Twórca wyśmiewa polityczną poprawność dominującej większości oraz ukryty rasizm wśród reprezentantów poszczególnych mniejszości, którzy z niechęcią odnoszą się do siebie wzajemnie. Przekonuje również o swoistym stosunku członków diaspory do ojczyzny przodków, skłonności do ulegania nostalgicznym wyobrażeniom i przyjmowania wybranych elementów tradycji jako uświęconych i niezmiennych, czego przykładem jest pięciominutowa sekwencja przyjęcia weselnego, nakręcona w poetyce paradokmentalnej, w której państwo młodzi w koreańskich strojach tańczą do ludowych melodii śpiewanych przez zespół folklorystyczny. Yōichi Sai obnaża tu wrażenie autentyczności, podkreśla sztuczność przeszczepionych obyczajów, ukazuje przesadę w ruchach i gestach gości weselnych, karykaturalne zniekształcenie tego, co wydaje się określać tożsamość narodową.

Mniejszy potencjał dekonstrukcyjny zawierają późniejsze jego filmy poświęcone kwestiom koreańskim, do wyjątków należy wyróżniona licznymi nagrodami adaptacja epickiej powieści Sogiru Yana *Krew i kości* (*Chi to hone*, 2004) z Takeshim Kitano w roli Kima Shunpeia, brutalnego i okrutnego mężczyzny, który jako chłopiec przyplłynął do Osaki w poszukiwaniu lepszego życia, tam założył rodzinę i małe przedsiębiorstwo, jednak nie nauczył się kontaktów z otoczeniem, z którym porozumiewał się wyłącznie poprzez przemoc fizyczną. W tle rozgrywają się kluczowe wydarzenia historyczne, reżyser pokazuje narodziny nacjonalizmu, początek polityki podbojów kolonialnych, wybuch wojny oraz konieczność podporządkowania się ideologii asymilacji, później walkę o zachowanie tożsamości oraz spory między zwolennikami i przeciwnikami komunistycznego reżimu, dotyczące oceny przeszłości i wizji przyszłości. Yōichi Sai nie ogranicza się przy tym do problemu rasizmu, ale skupia się na postawach kobiet, cierpiących podwójnie, nie tylko z powodu dyskryminacji w społeczeństwie japońskim, ale i niskiego statusu w obrębie własnej wspólnoty, opartej na patriarchalnych zasadach. Mężczyźni traktują swe żony i kochanki z pogardą i poczuciem wyższości, widzą w nich niewolnice, pozbawione wszelkich praw, które można wykorzystywać seksualnie i zmuszać do pracy ponad siły.

We współczesnym kinie problematyka etniczna ogranicza się czasem do psychologicznej perspektywy, a wówczas twórcy skupiają się na poczuciu wykluczenia i izolacji jednostki w społeczeństwie, jak w przypadku Isao Yukisady (ur. 1968). *Gō* (2001), najciekawszy film tego reżysera,

³¹ Koncepcję śmiechu jako siły wywrotowej, uwalniającej od wpajanego strachu przed władzą, przedstawia Michał Bachtin w książce *Twórczość Franciszka Rabelais'a o kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, Kraków 1975.

opowiada o losach młodego człowieka, który w dzieciństwie chodził do koreańskiej szkoły, ale potem wybrał japońskie liceum, by znaleźć odpowiedź na dręczące go wątpliwości tożsamościowe. Niemożność rozstrzygnięcia podstawowych kwestii przekłada się na jego zachowanie – podczas meczu koszykówki staje pośrodku boiska, unika zaangażowania, ale też nikt z drużyny nie podaje mu piłki. Brak akceptacji wśród rówieśników prowadzi do alienacji i kompleksu niższości. Jego japońscy koledzy widzą w nim odmieńca, zaś koreańscy traktują jak zdrajcę, który wyparł się własnych korzeni. Bohater wielokrotnie zadaje sobie pytania: „kim jestem?” („*ore wa nani mo no da*”) i „jakiej jestem narodowości?” („*ore wa nani jin da*”), jednak wydarzenia fabularne poprzedza monolog wewnętrzny, który podważa możliwość znalezienia sensownej odpowiedzi: „Rasa, ojczyzna, naród, zjednoczenie, patriotyzm, integracja, pobratymcy, przyjaźń – mdli mnie od tych słów. – Władcy, represje, niewolnicy? Nie! Poddani – to brzmi lepiej. Agresja i dyskryminacja. Na czym ona polega? Wykluczenie, krew, mieszanie, czystość, solidarność”. Wokół tych pojęć narastają konflikty i rodzą się nieporozumienia, nie istnieje jednak proste rozwiązanie problemów, gdyż wizja wspólnego życia (*kyōsei*) jest dla wielu wyłącznie złudzeniem, potwierdzeniem „kosmetycznego” wymiaru polityki wielokulturowości.

Wieloetniczny i wielonarodowy obraz współczesnego świata znakomicie uchwycił Shunji Iwai (ur. 1963) w *Swallowtail Butterfly (Suwarôteiru, 1996)*³², opowieści o imigrantach, robotnikach najemnych, którzy w okresie boomu ekonomicznego przyjechali do Japonii w poszukiwaniu szczęścia, ale natychmiast zostali odcięci od reszty kraju i zamknięci w getcie nazwanym Yen Town, położonym gdzieś na obrzeżach Tokio. Większość społeczeństwa odnosi się do nich z niechęcią i pogardą, unikając jakiegokolwiek kontaktu. W tle widać postindustrialny pejzaż, dymiące kominy i hale fabryczne, ale na pierwszy plan wysuwają się slumsy, w których mieszkają i pracują przybysze z odległych regionów świata, mówiący różnymi językami. Przestrzeń miejska jest chaotyczna i nieuporządkowana, wszystko znajduje się w stanie rozkładu, odzwierciedla tym samym charakter ponowoczesnej tożsamości: pękniętej, rozproszonej i pozbawionej spójności³³.

³² Tytuł oryginalny jest anglicyzmem, słowo *swallowtail* oznacza odmianę motyla – pazia królowej.

³³ Mimo obecności wielu języków, którymi posługują się bohaterowie filmu, nie dochodzi – co zaskakujące – do ich kontaminacji i hybrydyzacji. Mowa ojczysta pozostaje w zasadzie niezmieniona, choć przecież jest czymś dynamicznym, zwłaszcza w sytuacji, gdy wszyscy mają problem z komunikacją i posługują się łamaną japońszczyzną.

Nieciągłość i fragmentaryczność podkreśla jeszcze sposób opowiadania historii: narracja jest epizodyczna, kolejne wątki wydają się niepołączone ze sobą, reżyser posługuje się cięciami skokowymi, stopklatką, z początku unika nawet montażu opartego na schemacie ujęć i przeciwujęć. W takiej scenerii spotykają się główne bohaterki: chińska prostytutka Glico (Chara), marząca o karierze piosenkarki, i japońska nastolatka (Ayumi Itō), osierocona przez matkę, milcząca, zagubiona i bezimienna. W ich otoczeniu pojawiają się inne postacie, czarnoskóry bokser Arrow (Shiek Mahmud-Bey), Irańczyk Nihar, Chińczyk Feihong (Hiroshi Mikami). Wszyscy żyją poza prawem i systemem, są wykluczeni, muszą radzić sobie na własną rękę, utrzymują się z nielegalnego handlu, drobnych kradzieży i wymuszania haraczy (dlatego czasami nękani są przez reprezentantów przestępczego półświatka). Niektórzy z nich pragną zmienić swój los, odnieść sukces i wywalczyć niezależność, co udaje im się osiągać na swój własny sposób. Dzięki skradzionym pieniądзом otwierają klub i zakładają międzynarodowy zespół muzyczny.

Krytyczny i dekonstrukcyjny potencjał fabuły nie zostaje w pełni wykorzystany, gdyż z upływem czasu reżyser przyjmuje turystyczną perspektywę, podkreśla egzotyczność i malowniczość scenerii wydarzeń, przekształca multietniczny krajobraz w niezwykłą utopię, baśniową krajinę z pogranicza jawy i snu, w której urzeczywistniają się marzenia³⁴. Realistyczna diagnoza prawdziwych problemów społecznych i kulturowych ustępuje miejsca fantazmatycznej zabawie, co znajduje odzwierciedlenie w płaszczyźnie stylistycznej, za sprawą wprowadzenia estetyki wideoklipu oraz odniesień do konwencji gatunkowych, zwłaszcza schematów kina gangsterskiego (*yakuza eiga*)³⁵. Od pewnego momentu obcy przedstawieni są jako spektakl, widowisko, może nawet główna atrakcja, zaś jedyną postacią całkowicie pozytywną, czystą, niewinną i otwartą na inność, jest japońska dziewczyna, będąca niezapisaną kartą, metaforycznym ucieleśnieniem kraju, który zapomniał o tradycyjnych wartościach i własnej przeszłości, wkraczając na ścieżkę kosmopolityzmu i wielokulturowości.

Wszyscy bohaterowie mają problemy z tożsamością, czują się wykorzystani i pozbawieni oparcia, żyją w przestrzeni pogranicznej, w zawieszeniu, jeszcze nie należą do nowego kraju, a już nie są związani z ojczyzną przod-

³⁴ Na konserwatywną wymowę ideologiczną filmu, powierzchowne potraktowanie problemów etnicznych oraz nadmierne skupienie się na egzotyczności na pokaz wskazuje Inuhiko Yomota w artykule *Stranger Than Tokyo: Space and Race in Postnational Japanese Cinema*, [w:] *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*, red. J. Kwok Wah Lau, Philadelphia 2003, s. 76–89.

³⁵ Reżyser z upodobaniem stylizuje niektóre ujęcia na sceny z filmów Takashiego Miike i Quentina Tarantino.

ków. Ich tożsamość jest diasporyczna, narusza dotychczasowy ład i proste opozycje binarne, ma charakter nierozstrzygalny, nawet jeśli hybrydyzacja jest w tym filmie wyłącznie powierzchowna – jak sugeruje Mika Ko – będąc wytworem logiki późnego kapitalizmu, procesu utowarowienia wszystkich sfer życia, w którym wizerunek uciskanej mniejszości został wyparty przez politycznie poprawny obraz wieloetnicznego świata³⁶.

Szansa na zbudowanie nowej tożsamości stanie się możliwa, jeśli zostanie przekształcona klasyczna koncepcja kultury oparta na jedności doświadczenia, jego niepowtarzalności oraz poczuciu przynależności do wspólnoty etnicznej. Dopiero wówczas nastąpi otwarcie perspektywy transkulturowej, która pozwoli dostrzec, że współczesne narody nie są spójnymi całościami, ale są wewnętrznie zróżnicowane, z wieloma dostępnymi sposobami życia. Dzisiejsze terytoria przestają być zamknięte i wyraźnie odgródzone od sąsiednich, przez co trudniej odróżnić „swoich” od „obcych”³⁷. Kultury narodowe nie sprawiają wrażenia homogenicznych, opierają się na przenikaniu, mieszanii i przepływach. Nowe sposoby powiązania wynikają ze wzmożonych ruchów migracyjnych, a także rozwoju nowoczesnych form transportu, komunikacji i środków masowego przekazu, dzięki czemu te same towary i informacje mogą być równocześnie dostępne w różnych zakątkach świata. Pojęcie transkulturowości nie bazuje na wykluczeniu i oddzieleniu, ale na łączeniu i przejściach, pozwala na przekraczanie własnych uprzedzeń i przesądów, otwiera zamknięte wcześniej horyzonty doświadczenia. Nie chodzi w nim o ujednolicenie wszystkich kultur i zniesienie różnic, wręcz przeciwnie, gdyż czerpanie z różnych źródeł, wynajdowanie tradycji oraz przenikanie się wpływów stworzy platformę dla heterogeniczności i kształtowania nowych wzorów tworzących sieć³⁸.

Bibliografia

Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais’a a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, Kraków 1975.

³⁶ Zob. Mika Ko, *op. cit.*, s. 36–37.

³⁷ Wolfgang Welsch, jeden z twórców koncepcji transkulturowości, wychodzi od krytyki sposobu myślenia w duchu Herdera, w którym przyjmuje się założenie, że poszczególne kultury żyją obok siebie, ale nie komunikują się wzajemnie, są bowiem samowystarczalnymi całościami, obawiają się obcych wpływów i skażenia ducha narodu. Zob. W. Welsch, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, [w:] *Spaces of Cultures: City, Nation, World*, red. M. Featherstone, S. Lash, London 1999, s. 194–197.

³⁸ *Ibidem*, s. 203.

- Baskett M., *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*, Honolulu 2008.
- Befu H., *Hegemony of Homogeneity: An Anthropological Analysis of Nihonjinron*, Melbourne 2001.
- Burgess Ch., *Discourses of Homogeneity in a Rapidly Globalizing Japan*, „Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies” 2004, <http://japanesestudies.org.uk/articles/Burgess.html>.
- Chapman D., *Discourses of Multicultural Coexistence (Tabunka Kyōsei) and the 'old-comer' Korean Residents of Japan*, „Asian Ethnicity” 2006, t. 7, nr 1, s. 89–102.
- Chapman D., *The Third Way and Beyond: Zainichi Korean Identity and the Politics of Belonging*, „Japanese Studies” 2004, t. 24, nr 1, s. 29–44.
- Eiji Oguma, *A Genealogy of Japanese Self-Images*, Melbourne 2002.
- Evans Braziel J., Mannur A., *Nation, Migration, Globalization: Points of Contentions in Diaspora Studies*, [w:] *Theorizing Diaspora: A Reader*, red. J. Evans Braziel, A. Mannur, Oxford 2003.
- Gerow A., *From the National Gaze to Multiple Gazes: Representations of Okinawa in Recent Japanese Cinema*, [w:] *Islands of Discontent: Okinawan Responses to Japanese and American Power*, red. L.E. Hein, M. Selen, Lanham 2003.
- Graburn N.H., Ertl J., *International Boundaries and Models of Multiculturalism in Contemporary Japan*, [w:] *Multiculturalism in the New Japan: Crossing the Boundaries Within*, red. N. Graburn, J. Ertl, R. Kenji Tierney, New York 2008, s. 1–31.
- Hall S., *Tożsamość kulturowa a diaspora*, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1/2, s. 165–183.
- Heath S., *From Brecht to Film: Theses, Problems (On History Lessons and Dear Summer Sister)*, „Screen” 1975/76, t. 16, nr 4.
- Igarashi Y., *Mothra's Gigantic Egg: Consuming the South Pacific in the 1960s Japan*, [w:] *In Godzilla's Footsteps: Japanese Popular Culture Icons on Global Stage*, red. W.M. Tsutsui, M. Ito, New York 2008.
- Japan's Minorities: The Illusion of Homogeneity*, red. M. Weiner, New York 2008.
- Ko M., *Japanese Cinema and Otherness: Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japaneseness*, New York 2010.
- Ko M., *Takamine Go: a Possible Okinawan Cinema*, „Inter-Asia Cultural Studies” 2006, t. 7, nr 1.
- Lie J., *Multietnic Japan*, Cambridge 2004.
- McCellan E., *Two Japanese Novelists: Sōseki and Tōson*, Tuttle Publishing, Boston 2004.
- McDonald K., *The Modern Outcast State: Ichikawa's Hakai*, [w:] *Kon Ichikawa*, red. J. Quandt, Toronto 2001, s. 141–154.
- Morris-Suzuki T., *Immigration and Citizenship in Contemporary Japan*, [w:] *Japan – Continuity and Change*, red. J. Maswood, J. Graham, H. Miyajima, London 2002, s. 163–178.
- Totman C., *Historia Japonii*, Kraków 2009.

- Transcultural Japan: At the Borderlines of Race, Gender, and Identity*, red. D. Blake Willis, S. Murphy-Shigematsu, New York 2009.
- Turim M., *The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast*, Berkeley 1998.
- Welsch W., *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, [w:] *Spaces of Cultures: City, Nation, World*, red. M. Featherstone, S. Lash, London 1999.
- Yomota Y., *Stranger Than Tokyo: Space and Race in Postnational Japanese Cinema*, [w:] *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*, red. J. Kwok Wah Lau, Philadelphia 2003, s. 76–89.

Abstrakt

W najnowszych badaniach poświęconych kinematografiom narodowym zwraca się uwagę na zmianę, jaka zaszła w podejściu do tej problematyki, podkreśla się znaczenie transnarodowego charakteru produkcji filmowej i transkulturowy potencjał zawarty we współczesnych utworach. W rozdziale charakteryzującym dokonania japońskich reżyserów w ostatnim półwieczu wskazuję na moment przejścia od monokulturowości do wielokulturowości oraz konieczność zmierzania się z różnorodnością i obecnością mniejszości etnicznych. Mimo powierzchownej prezentacji złożonych procesów społecznych oraz stereotypowego spojrzenia na różnice kulturowe i kwestię dyskryminacji rasowej współczesne kino japońskie odzwierciedla zasadnicze problemy związane z tożsamością narodową w epoce postępującej globalizacji. Przedmiotem analizy są przede wszystkim filmy poświęcone trzem mniejszościom: pariasom (*burakumin*) – wykluczonym z dawnego systemu kastowego, mieszkańcom Okinawy oraz Koreańczykom. Na płaszczyźnie metodologicznej punktem odniesienia są najnowsze koncepcje antropologiczne, socjologiczne i filmoznawcze, których autorzy charakteryzują japońskie rozumienie wielokulturowości (m.in. Tessa Morris-Suzuki, Mika Ko, John Lie, David Chapman, Chris Burgess).

Słowa kluczowe: kultura japońska, film, wielokulturowość, mniejszości etniczne.

Us and Them: Multiculturalism in Japan

Abstract. In recent studies devoted to national cinemas, a lot of attention is paid to the change that has taken place in the approach to this issue, emphasizing the importance of trans-national nature of the film and trans-cultural potential inherent in modern works. In the chapter characterizing the achievements of Japanese filmmakers in the last half-century, I point out the transition from monoculturalism to multiculturalism and the need to deal with the diversity and the presence of ethnic minorities. Despite the superficial presentation of complex social processes and stereotypical view of the cultural differences and the issue of racial discrimination, contemporary Japanese cinema illustrates the key issues related to national identity in an era of increasing globalization. The analysis focuses on films presenting three

minorities: pariahs (burakumin) – excluded from the old caste system, the people of Okinawa and the Koreans. The methodological points of reference are the latest concepts in anthropology, sociology and film studies, whose authors characterize the Japanese understanding of multiculturalism (including Tessa Morris-Suzuki, Mika Ko, John Lie, David Chapman, Chris Burgess).

Keywords: Japanese culture, cinema, multiculturalism, ethnic minorities.

Maciej Pletnia

Wpływ kultury zachodniej na japońską kulturę popularną na podstawie współczesnego japońskiego kina oraz muzyki pop

Wprowadzenie

Niektóre elementy japońskiej kultury popularnej, jak manga, anime, Godzilla czy też j-pop, stały się częścią globalnej popkultury i są rozpoznawalne niemal na całym świecie. Co ciekawe, japońska kultura pop stała się także chętnie poruszonym tematem badawczym, analizowanym z wielu perspektyw¹. Nie da się ukryć, że popularność japońskiej kultury jest w dużej mierze wynikiem globalizacji oraz rozpowszechnienia się nowych mediów. W niniejszej analizie współczesnej japońskiej kultury popularnej szczególny nacisk zostanie położony na przenikanie się w niej elementów kultury zachodniej i wschodniej, ze szczególnym uwzględnieniem tradycyjnej japońskiej kultury.

Czym jest popkultura?

Kultura popularna to szerokie zjawisko, dlatego też chciałbym przede wszystkim skupić się na muzyce oraz wybranych gatunkach kina jako na przykładach kultury popularnej, która wywodzi się zasadniczo z kultury zachodniej, ale która bardzo dobrze odnalazła się w japońskiej powojennej rzeczywistości. Jednocześnie świadomie pomijam mangę oraz anime jako gatunki, które wymagają osobnego opracowania.

Zdefiniowanie zjawiska, jakim jest kultura popularna, nastrocza niestety pewnych trudności, między innymi ze względu na wielość elemen-

¹ E. Taylor Atkins, *Popular Culture*, [w:] *A Companion to Japanese History*, red. W.M. Tsutsui, Malden 2009, s. 460.

tów, które termin ten w sobie zawiera. Często instynktownie czujemy, co przynależy do popkultury, a co do kultury wysokiej. Ta pierwsza kategoria często jest zresztą przeciwstawiana tej drugiej. Jedna z definicji kultury popularnej kładzie nacisk na to, że jest to po prostu kultura preferowana przez szerokie masy ludzi. W ten sposób głównym kryterium staje się popularność, którą jeszcze niedawno można było mierzyć między innymi liczbą sprzedanych płyt czy biletów do kina². Z takiej definicji nie dowiadujemy się jednak niczego o samych dziełach, wiemy jedynie, że muszą być one popularne. Definicja ta jest zbliżona do pojęcia sztuki masowej, której odbiorcami są miliony czytelników i widzów niemal na całym świecie. Sztuka masowa bywa jednak rozumiana jako coś innego niż kultura popularna. Jako coś ściśle związanego z nowoczesnym, uprzemysłowionym społeczeństwem kapitalistycznym. Kluczem do sukcesu sztuki masowej jest jej przystępność, odwołanie do gustu przeciętnego konsumenta. Według filozofa Noela Carrola komiksy i ich filmowe adaptacje są najpełniejszym wyrazem sztuki masowej, gdyż do ich zrozumienia wystarczy codzienna wiedza. Dlatego też są one zrozumiałe nawet dla dzieci³.

Według innej, wartościującej, definicji kulturą popularną staje się wszystko to, co z jakiegoś powodu nie może zostać zaliczone do kultury wysokiej. Popkultura staje się terminem o pejoratywnym wydźwięku, niemalże synonimem kultury „niskiej”, łatwej w odbiorze, pospolitej. Wiele definicji kultury popularnej zwraca uwagę na fakt, że ma to być w istocie kultura wyłącznie o charakterze komercyjnym, która jest produktem, a nie dziełem artystycznym. Takie rozumienie kultury popularnej jest problematyczne, ponieważ same dzieła mają zdolność „przemieszczania” się pomiędzy kulturą popularną a kulturą wysoką. Tak stało się na przykład z dziełami Szekspira, Dickensa czy z muzyką Mozarta⁴. Podobny proces można było zaobserwować także w Japonii. *Ukiyo-e*, czyli japońskie drzeworyty, przez wiele lat nie były cenione przez elity w samej Japonii, dopiero z czasem zyskały należną im pozycję w panteonie japońskiej sztuki, którą zajmują do dziś⁵.

Wszystkie definicje kultury popularnej zwracają jednak uwagę na to, że jest ona wytworem społeczeństw zindustrializowanych i zurbanizowa-

² J. Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: an Introduction*, Harlow 2006, s. 5.

³ *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime*, red. M.W. MacWilliams, Armonk 2008, s. 4.

⁴ J. Storey, *op. cit.*, s. 6.

⁵ J. Kwok Wah Lau, *Multiple Maternities: Cinemas and Popular Media In Transcultural East Asia*, Philadelphia 2003, s. 65.

nych. Stając się elementem gospodarki rynkowej, staje się produktem, który ma swoją cenę. Powoduje jednak zniesienie tradycyjnego podziału na kulturę ludową oraz kulturę wysoką. Kultura popularna posiada cechy kultury wysokiej, jest nią zainspirowana i pozostaje pod jej przemożnym wpływem. Jednak nie jest wyłącznie domeną elit, staje się dostępna dla szerokiego grona odbiorców⁶. Stąd też często pojawia się problem z rozróżnieniem kultury popularnej od kultury masowej. W istocie oba te pojęcia mogą być tożsame. Kulturę popularną można potraktować jako współczesny folklor, w takim rozumieniu, że jest to kultura w istocie „ludowa”, tworzona z myślą o ludziach, przez ludzi wywodzących się zasadniczo z tej samej warstwy społecznej. Oczywiście taka definicja nastrocza pewnych trudności. Unika między innymi kwestii związanych z komercyjnym charakterem kultury popularnej. Ponadto pozostawia otwartym pytanie, kto należy do „ludu”, a kto już do „elit”⁷. Wydaje się jednak faktem, że kultura popularna charakteryzuje się pewną „demokratycznością”. Niemalże każdy może zostać twórcą. Rozwój nowych technologii tylko ułatwił ten proces.

Przy analizie zjawiska kultury popularnej pojawia się także pytanie, kto w istocie dyktuje treści i zagadnienia przez nią poruszane? Odbiorca czy twórcy? Należy przy tym ponownie podkreślić jej masowy i komercyjny charakter. Wbrew temu, co początkowo uważano za oczywiste, konsument kultury popularnej wcale nie musi być bierny i jedynie pochłaniać narzucane mu treści. Pomimo że jest to ciągle jeden z głównych zarzutów względem popkultury, to właśnie w niej często odbywają się istotne debaty dotyczące najbardziej kontrowersyjnych kwestii związanych z seksualnością, moralnością czy też płcią. Zasięg kultury popularnej pozwala jej dotrzeć do szerokiego grona odbiorców i kształtować ich postawy w dużo większym stopniu niż ograniczona wyłączenie do wąskiego grona odbiorców kultura wysoka⁸.

Popkulturze stawia się zazwyczaj dwa główne zarzuty. Pierwszy z nich oskarża kulturę popularną o to, że jest niemalże wyłącznie narzędziem zniewalania mas przez rozmaite grupy interesów. Różnego rodzaju elity, posiadające władzę i środki, narzucają odbiorcom swoją wizję świata, swoje wartości i przekonania⁹. Odbiorca kultury popularnej bywa często postrzegany jako całkowicie bierny, pochłaniający wszystkie kierowane do niego treści. W takim ujęciu kultura popularna staje się w istocie na-

⁶ J. Storey, *op. cit.*, s. 10.

⁷ *Ibidem*, s. 7.

⁸ E. Taylor Atkins, *Popular Culture...*, *op. cit.*, s. 462.

⁹ W. Kuligowski, *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*, Kraków 2007, s. 114.

rzędziem zniewalania mas w iście marksistowskim duchu. Zawsze zawiera ona w sobie pewien element relacji władzy, pewnej walki o dominację. W takim ujęciu kultura popularna staje się kulturą, która jest ukierunkowana w stronę biernych i pozbawionych inicjatywy mas ludzkich, a która jednocześnie sama takie masy w pewnym sensie produkuje¹⁰. Jednak pojawia się pytanie, czy rzeczywiście mamy do czynienia z masowym, zuniifikowanym i biernym odbiorcą? Producenci i twórcy coraz częściej profilują swoje dzieła pod określoną, często bardzo wąską grupę odbiorców, mając świadomość, że różni ludzie mają różne potrzeby i oczekiwania, także względem kultury popularnej¹¹.

Drugi z zarzutów stawianych popkulturze koncentruje się na skutkach niepowstrzymanej ekspansji kultury popularnej, jaka miała miejsce w drugiej połowie XX wieku. Rozpowszechnienie się kultury popularnej (która miała być rzekomo fenomenem wyłącznie świata Zachodu) miało w ocenie wielu badaczy doprowadzić do obumierania kultur ludowych. Dodatkowo uznaje się, że to właśnie z winy popkultury ma dochodzić do degeneracji kultury wysokiej¹². Popkultura, jej obecność we wszystkich zakątkach świata, fakt, że niemalże na wszystkich kontynentach ogląda się te same filmy, słucha tej samej muzyki, jest w takim ujęciu postrzegana jako jeden z negatywnych przejawów globalizacji, wywierający niszczyielski wpływ na rdzenne kultury lokalne.

Pojawienie się popkultury w Japonii

Początki kultury popularnej sięgają w Japonii XVII wieku, czyli okresu Edo (1603–1868). Można mówić o wcześniejszej kulturze ludowej, która była rozpowszechniona wśród mas, jednak główne ośrodki kulturotwórcze skupione były wpierw wokół dworskich elit, a następnie wokół samurajów, którzy stali się patronami kultury oraz nauki. Otoczyli oni opieką także buddyzm, z którym łączyła ich szczególna więź. Okres Edo przyniósł jednak pewną zasadniczą zmianę. Po raz pierwszy w historii Japonii również inne klasy zaczęły odgrywać istotną rolę w tworzeniu i propagowaniu kultury¹³.

Trwający ponad dwa wieki okres Edo to w historii Japonii czas powstania i błyskawicznego rozwoju klasy, którą moglibyśmy nazwać

¹⁰ J. Fiske, *Understanding Popular Culture*, Abingdon 2010, s. 17.

¹¹ D. Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, New York 1995, s. 42.

¹² W. Kuligowski, *op. cit.*, s. 115.

¹³ *The Cambridge History of Japan: Early Modern Japan*, red. J.W. Hall, Cambridge 1991, s. 706.

mieszczaństwem. Gwałtowny rozwój miast, szczególnie stolicy Japonii Edo (dzisiejsze Tokio), spowodował, że zaczęła tworzyć się coraz liczniejsza klasa skupiająca kupców, drobnych handlarzy, czy też rzemieślników. Coraz bardziej zamożni mieszczaństwo pragnęli obcować ze sztuką, która dotykałaby bezpośrednio problemów ich życia i jednocześnie byłaby dla nich dostępna i zrozumiała. Takie też było ówczesne *ukiyo-e* czy też teatr *kabuki*. Wtedy też pojawiło się bardziej komercyjne, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, myślenie o sztuce. Nowi, masowi konsumenci kultury jasno wyrażali, z jakiego rodzaju sztuką pragną mieć do czynienia. Twórcy z chęcią wychodzili naprzeciw ich oczekiwaniom. Stąd też wykorzystanie chociażby opowieści dotyczących życia codziennego mieszczaństwa w teatrze *kabuki*, zamiast, tak jak to było dotychczas, opierania się wyłącznie na chińskich tekstach. Komercjalizacji, a także sekularyzacji zaczęły ulegać tradycyjne festiwale *matsuri*. Zapoczątkowany w owym czasie związek komercji ze sztuką pozostał w Japonii silny aż po dziś dzień¹⁴. Kultura mieszczańska, zwanych *chōnin* powstawała w Kioto, ale Osaka oraz Edo z czasem zaczęły odgrywać równie ważną rolę. Kultura ta szybko zyskała własny charakter. Mieszczaństwo poszukiwali nowej rozrywki, także w czytaniu, w teatrze, w ceremoniach parzenia herbaty i wielu innych formach spędzania wolnego czasu¹⁵.

Okres *Meiji*, którego początek datuje się na 1868 rok¹⁶, przyniósł kluczowy zwrot w historii Japonii, także z punktu widzenia kultury popularnej. Nowe władze zdawały sobie sprawę z opóźnienia cywilizacyjnego, do którego doprowadziło Japonię dwieście lat praktycznie całkowitej izolacji. Zaczęto szukać wzorców na Zachodzie, odpowiednich do przeniesienia na rodzimy grunt. W ciągu kilku następnych lat dokonano między innymi reformy skarbu, armii, zlikwidowano całkowicie ustrój feudalny, zreformowano system szkolnictwa, zniesiono przywileje klasowe, a także zmieniono system podatkowy. Niedługo po reformach administracyjnych pojawiły się nowoczesne instytucje, takie jak banki czy kolej, znacznie zwiększono liczbę dróg oraz wprowadzono nowoczesną pocztę. Wszystko to spowodowało, że Japonia w stosunkowo krótkim czasie bardzo przybliżyła się do nowoczesnych państw zachodnich¹⁷.

Błyskawiczna modernizacja oraz westernizacja Japonii rodziła także wiele wątpliwości. Wydawało się coraz bardziej oczywiste, że uczynienie z Japonii nowoczesnego państwa narodowego będzie się wiązało z ak-

¹⁴ E. Taylor Atkins, *Popular Culture...*, op. cit., s. 465.

¹⁵ *Ibidem*, s. 708.

¹⁶ J. Tubielewicz, *Historia Japonii*, Wrocław 1984, s. 342.

¹⁷ J.W. Hall, *Japonia: od czasów najdawniejszych do dzisiaj*, Warszawa 1979, s. 230–233.

ceptacją wielu zachodnich wzorców kulturowych. Zachodnie instytucje oraz wartości, które ze sobą niosły, stały według wielu intelektualistów w opozycji do tradycyjnego stylu życia Japończyków¹⁸. Pojawiło się pytanie, czy nowoczesny naród ciągle będzie narodem japońskim, czy też może utraci swoje najważniejsze cechy (niezależnie od tego, jak były one definiowane). Pierwsze dekady modernizacji Japonii to bowiem oprócz odrzucenia wpływów chińskich masowy zachwyt społeczeństwa wszystkim, co zachodnie. W pewnych przypadkach towarzyszyła temu krytyka świeżo co zdefiniowanej japońskości. Atakowano cały dorobek Japonii: system polityczny, sztukę, literaturę, filozofię. Uznano je bowiem za wytwór społeczeństwa barbarzyńskiego. Przejmowano zachodni styl bycia oraz ubierania się. Niezwykle popularne stały się europejskie suknie oraz kapelusze. Noszono zegarki i parasole.

W jaki sposób te zmiany odbiły się na japońskiej kulturze, szczególnie na dopiero co powstałej miejskiej kulturze popularnej? Kulturę okresu Edo można uznać za protoplastę kultury popularnej, która w pełni objawiła się dopiero w okresie *Meiji*. Do rozwoju kultury popularnej przyczyniła się między innymi urbanizacja, migracje do miast, rozwój państwa scentralizowanego, procesy dyfuzji kultury, coraz większa zdolność do powielania materiałów, a także powstanie zintegrowanego i skomercjalizowanego rynku kultury¹⁹. Wszystkie te procesy zostały zapoczątkowane już w okresie Edo, jednak dopiero w okresie *Meiji* uległy intensyfikacji. Regiony zurbanizowane stały się centrami kultury, a dzięki nowoczesnej poczcie oraz kolei, kultura popularna, także ta przybyła z Zachodu, mogła się szybko rozprzestrzeniać, wpierw do głównych miast, a następnie także do mniejszych miejscowości. Jednocześnie dystrybucja kultury stała się jednym z narzędzi budowania jednorodnego narodu japońskiego²⁰.

Już w pierwszych latach okresu *Meiji* znacznie zwiększyła się liczba publikowanych książek. Dodatkowo w 1872 roku po raz pierwszy rozpoczęto wydawanie prasy, która była postrzegana przez władzę jako istotny element edukowania narodu, zarówno w zakresie informacji dotyczących tego, co dzieje się w samej Japonii, jak i informacji z zagranicy. Otwierano także publiczne czytelnie, gdzie można było za darmo korzystać z prasy²¹. Znaczną część publikowanych gazet stanowiły niewielkie czasopisma, zawierające opowiadania, które miały zainteresować mniej wyrobionych

¹⁸ B. Stronach, *Beyond the Rising Sun. Nationalism in Contemporary Japan*, Westport 1995, s. 35.

¹⁹ *Popular Culture Theory and Methodology: a Basic Introduction*, red. H.E. Hinds Jr., M.F. Motz, A.M.S. Nelson, Madison 2006, s. 383.

²⁰ *Ibidem*, s. 395.

²¹ *Ibidem*, s. 396.

czytelników. Drukowały one historie zakorzenione w okresie Edo, w ówczesnych opowieściach popularnych wśród mieszczan²². Równie ważne, jeśli nie ważniejsze, były publikowane w prasie od 1875 roku powieści w odcinkach. Były one głównie fabularyzowane i odpowiednio ubarwione opisami prawdziwych śledstw dotyczących morderstw. Charakteryzowały się sensacyjnym językiem oraz zróżnicowaną formą. Ich cel był jasny – zwiększyć sprzedaż gazet. Jednak o ile na samym początku tego typu historie ukazywały się w specjalnie ku temu przeznaczonych gazetach, to już od lat osiemdziesiątych XIX wieku także poważne gazety zaczęły łączyć tego typu rozrywkę z prawdziwymi informacjami. Wydawcy rozumieli, że najlepiej sprzedaje się seks oraz przemoc, a czytelnicy oczekują treści napisanych prostym, zrozumiałym językiem²³.

Popularyzacja prasy była także możliwa dzięki zrezygnowaniu z tradycyjnej metody druku, czyli wykonywania odbitek drzeworytniczych, i zastąpieniu jej zachodnią prasą drukarską z ruchomą czcionką. Dzięki temu zmniejszono czas druku, koszty, a jednocześnie zwiększono nakład²⁴. Niezwykle istotny okazał się także rozwój usług pocztowych. W 1901 roku na terenie Japonii znajdowało się blisko pięć tysięcy urzędów pocztowych. Umożliwiło to rozprzestrzenianie się informacji na niespotykaną wcześniej skalę. Jednocześnie przyczyniło się do rozpowszechnienia kultury i jej umasowienia²⁵.

Postępująca w okresie *Meiji* i w pierwszych dekadach XX wieku industrializacja i urbanizacja spowodowały już w połowie lat dwudziestych prawdziwą eksplozję kultury popularnej, którą można porównać z tym, co w owym czasie obserwowano w Stanach Zjednoczonych. Nakład dziennych gazet osiągnął 6,3 miliona egzemplarzy, zaczęła rozwijać się branża reklamowa, coraz popularniejszy, szczególnie wśród młodszych czytelników, stawał się komiks. W 1925 roku rozpoczęła nadawanie pierwsza stacja radiowa, która w ciągu kilku lat przekształciła się w stację NHK działającą do dziś²⁶. W 1897 roku wyświetlono pierwszy nakręcony w Japonii film²⁷, a już w 1925 roku na jej terenie znajdowało się 813 kin, które rocznie odwiedzało 155 milionów widzów. W 1935 roku było to już

²² M.C. Strecher, *Purely Mass of Massively Pure? The Division Between 'Pure' and 'Mass' Literature*, „Monumenta Nipponica” 1996, z. 3, s. 369.

²³ *Ibidem*, s. 370.

²⁴ H.E. Hinds Jr, M.F. Motz, A.M.S. Nelson, *op. cit.*, s. 397.

²⁵ *Ibidem*, s. 396.

²⁶ M. Ivy, *Formations of Mass Culture*, [w:] *Postwar Japan as History*, red. A. Gordon, Berkeley 1993, s. 242.

²⁷ J.L. Huffman, *A Yankee in Meiji Japan: The Crusading Journalist Edward H. House*, Lanham 2003, s. 237.

202 milionów²⁸. Ta eksplozja kultury popularnej wywołała opór intelektualistów, którzy obawiali się nie tylko masowej kultury i konsumpcjonizmu, ale także demokratyzacji sfery kulturalnej. Pragnęli oni promować i zachować *bunka* (kulturę), co w ich rozumieniu oznaczało tradycyjną kulturę arystokratyczną²⁹.

Poruszając kwestie japońskiej kultury popularnej, nie można pominąć fenomenu mangi i anime. Termin manga został po raz pierwszy użyty przez Hokusai, jednego z najśłynniejszych twórców *ukiyo-e*, na określenie bardzo popularnych w okresie Edo drzeworytów o, jak można dzisiaj powiedzieć, komiksowym charakterze. W tym samym czasie produkowano także ilustrowane libretta do przedstawień teatru *kabuki*, w których oprócz obrazów znajdował się także tekst³⁰. Mangę i anime łączy się zazwyczaj właśnie z japońskimi drzeworytami. Jednak być może warto także podkreślić, że manga jako forma komiksu była od początku XX wieku pod silnym wpływem Zachodu. Kitagawa Rakuten, zainspirowany właśnie zachodnimi, „okienkowymi” komiksami, stworzył pierwszy japoński komiks w podobnej formie, stając się jednym z najważniejszych pionierów mangi³¹. Lata dwudzieste przyniosły prawdziwy rozwój japońskiego komiksu, a 1923 roku powstało nawet Stowarzyszenie Mangi Japońskiej (*Nihon Mangaki*). Jednak ze względu na obecną w owym okresie cenzurę twórcy nie mogli poruszać w swoich dziełach wszystkich tematów. Mimo to rynek mangi cały czas się rozrastał: komiksy publikowano zarówno osobno, jak i jako dodatki do gazet i czasopism. Już wtedy łączono w mangach tradycyjne postacie z legend ze współczesnymi wydarzeniami³².

Masowa popularność mangi w Japonii zaczęła się tak naprawdę po zakończeniu wojny na Pacyfiku. Pierwszym bestsellerem, który rozpoczął nowy okres w historii japońskiego komiksu, był tom *Shintakarajima* (*Nowa Wyspa Skarbów*), autorstwa Osamu Tezuka. Sprzedał się on w ponad 400 tysiącach egzemplarzy i zwiastował boom, który miał nadejść w ciągu kilku najbliższych lat³³. Tezuka, były doktor, był pod wpływem amerykańskich filmów animowanych oraz japońskiej animowanej propagandy produkowanej podczas wojny na Pacyfiku. Pomimo olbrzymiej popularności w samej Japonii jedynie dwa animowane serie zainspiro-

²⁸ M. Ivy, *op. cit.*, s. 242.

²⁹ H.D. Harootunian, *A Sense of an Ending and the Problem of Taishō*, [w:] *Meiji Japan: Political, Economic and Social History 1868–1912*, red. P. Kornicki, New York 1998, s. 87.

³⁰ *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, red. S. Buckley, London 2002, s. 295.

³¹ B. Koyama-Richard, *Manga: 1000 lat historii*, Warszawa 2008, s. 116.

³² *Ibidem*, s. 122–126.

³³ M.W. MacWilliams, *op. cit.*, s. 12.

wane twórczością Tezuki zyskały popularność na Zachodzie, z których bardziej znany jest bez wątpienia Astro Boy³⁴.

W latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku popularność zaczęły zdobywać wydawane co miesiąc magazyny publikujące mangę. Z czasem zaczęły być one profilowane pod kątem konkretnego odbiorcy³⁵. Podobnie wyglądał wzrost popularności anime. Warto jednak zaznaczyć, że w latach trzydziestych XX wieku, a także w trakcie wojny na Pacyfiku anime było wykorzystywane jako narzędzie propagandy. Niezależnie od moralnej oceny zaangażowania japońskich animatorów w japońską politykę imperialną nie da się ukryć, że wsparcie ze strony armii umożliwiło znaczny rozwój technik animacji. Anime jednak dopiero w latach pięćdziesiątych XX wieku i w późniejszym okresie zyskało masową popularność, stając się stałym elementem programów telewizyjnych³⁶.

To jednak tylko historyczne początki kultury popularnej w Japonii, które, jak sądzę, pozwolą lepiej zrozumieć jej popularność we współczesnym japońskim społeczeństwie. Prawdziwa jej eksplozja nastąpiła dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku, kiedy zaczęło dorastać pierwsze pokolenie urodzone po wojnie. Młodzi ludzie, zafascynowani amerykańską kulturą, przywiązani do indywidualizmu, pragnęli własnej kultury, zupełnie innej od kultury ich rodziców³⁷. Obecnie japońska kultura popularna jest kształtowana głównie przez telewizję, radio, prasę i oczywiście internet. Składa się na nią między innymi moda, rozrywka, tak zwana kultura wysokich technologii (między innymi komputery oraz gry), a także skomercjalizowana tradycyjna kultura wysoka japońskich elit³⁸.

Kreolizacja japońskiej kultury

Japońska kultura niemalże od zawsze czerpała z innych kultur. Bez wątpienia najważniejszą rolę w jej kształtowaniu odegrała kultura chińska, chociaż w wielu wypadkach był to wpływ pośredni³⁹. Jednak to nie wpływy

³⁴ A. Levi, *The New American Hero: Made in Japan*, [w:] *The Soul of Popular Culture: Looking at Contemporary Heroes, Myths and Monsters*, red. M.L. Kittelson, Peru 1998, s. 70.

³⁵ M.W. MacWilliams, *op. cit.*, s. 12.

³⁶ *Ibidem*, s. 13.

³⁷ S. Kinsella, *Japanese Subcultures in the 1990s: Otaku and the Amateur Manga Movement*, „Journal of Japanese Studies” 1998, z. 2, s. 291.

³⁸ Y. Sugimoto, *An Introduction to Japanese Society*, New York 2010, s. 250.

³⁹ M. Kanert, *Buddyzm japoński*, Warszawa 2004, s. 157.

chińskie są z punktu widzenia kultury popularnej najbardziej interesujące, a oczywiście wpływy zachodnie, które po zakończeniu wojny na Pacyfiku zostały zdominowane przez wpływy amerykańskie.

Z przenikaniem się różnych kultur łączy się zjawisko kreolizacji. Jest to proces w pewnym stopniu powiązany z globalizacją, a jednak w swojej istocie znacząco inny. Pierwotnie termin ten oznaczał zjawisko wyłaniania się nowych języków, głównie w krajach skolonizowanych przez zachodnie potęgi. Na bazie języka kolonizatorów, zwłaszcza angielskiego bądź francuskiego, w wyniku ogromnej liczby zapożyczeń językowych zaczął powstawać nowy język, który zawierał w sobie elementy obu systemów językowych, obcego oraz lokalnego, nie będąc jednocześnie żadnym z nich. Mamy więc do czynienia z pewnym nowym elementem, który w wyniku mieszania się z elementami lokalnymi, zaczyna ulegać przeobrażeniu, stając się w pewnym momencie czymś zupełnie jakościowo innym⁴⁰. Zjawisko kreolizacji, pomimo że w początkowym okresie odnosiło się tylko do języka, jest dzisiaj obserwowane we wszystkich dziedzinach kultury, także w kulturze popularnej.

Kulturowa kreolizacja to proces wyłaniania się nowej tradycji, nowej estetyki, a także identyfikacji grupowej poprzez kombinację elementów kultur, które nie miały wcześniej ze sobą styczności. Społeczeństwa, które przeszły proces kreolizacji, składają się zazwyczaj z dwóch lub więcej kultur, które wcześniej wyraźnie się od siebie odróżniały, a teraz z jakichś powodów, najczęściej historyczno-politycznych, tworzą całość i próbują adaptować się do nowej sytuacji⁴¹. Współistnienie elementów tradycyjnych i tych, które zostały zaadaptowane, jest pełne napięcia, któremu jednak kultura „kreolska” zawdzięcza swoją vitalność. Słowo „kreol” natomiast pochodzi z języka portugalskiego i często jest stosowane jako określenie osób o mieszanym pochodzeniu⁴².

Rozważając obopólne wpływy kultury Zachodu i kultury Japonii, należy ponownie cofnąć się do okresu *Meiji*. Otwarcie Japonii pozwoliło z jednej strony zapoznać się Japończykom z najważniejszymi osiągnięciami i sztuką największych zachodnich mocarstw, wywołało jednak także fascynację kulturą Japonii na Zachodzie. Zachodnią sztukę postrzegano w pierwszych latach okresu *Meiji* nie jako zagrożenie, ale jako po prostu kolejny przejaw zachodniej technologii, który bez wątpienia okaże się dla Japonii bardzo przydatny. Początkowo jednak nie rozumiano specyfiki zachodniej sztuki, stąd też nie było możliwe jej zintegrowanie z trady-

⁴⁰ M. Sullivan, *op. cit.*, s. 123.

⁴¹ N.R. Spitzer, *Monde Creole: The Cultural World of French Louisiana Creols and the Creolization of World*, „The Journal of American Folklore” 2003, z. 459, s. 58.

⁴² *Ibidem*, s. 59–60.

cyjną sztuką japońską. Przejęto za to wiele zachodnich elementów, oraz tworzono doskonałe kopie zachodnich dzieł⁴³. Japończykom nie wystarczyło jedynie obcowanie z zachodnią sztuką. Pragnęli uczyć się bezpośrednio od zachodnich mistrzów⁴⁴. Apogeum popularności zachodniej sztuki w tym okresie przypadło na późne lata siedemdziesiąte XIX wieku. Organizowano liczne wystawy, zapraszano nawet niezbyt cenionych na Zachodzie artystów. Ich dzieła sprzedawały się na pniu, osiągając ceny, o których w tym czasie japońscy artyści mogli jedynie pomarzyć. W tym samym czasie w Paryżu japonizm był na szczycie popularności⁴⁵.

W wyniku otwarcia Japonii, japońska sztuka po raz pierwszy mogła tak silnym strumieniem popłynąć na Zachód. Wywołała zachwyt w Europie oraz w Stanach Zjednoczonych. Jednak, co ciekawe, największą popularnością nie cieszyła się sztuka dworska, tak ceniona przez japońskie elity, ale sztuka mieszczańska, popularna, wywodząca się bezpośrednio z okresu Edo. Zwłaszcza *ukiyo-e* zyskało dużą popularność⁴⁶. Wpływ *ukiyo-e* czy szerzej: japońskiej kultury na zachodnią, a szczególnie francuską kulturę, jest trudny do ocenienia. Z jednej strony część badaczy uważa, że to właśnie pod jej wpływem wielu francuskich artystów radykalnie zmieniło swój styl. Inni z kolei są zdania, że japońska sztuka jedynie zwróciła uwagę artystów na pewne techniki, które można było zastosować. Niezależnie jednak od tego, w jaki sposób oceniać ten wpływ, nie da się ukryć, że japońska sztuka odcisnęła piętno na zachodniej sztuce końca XIX wieku⁴⁷.

Opisywane zjawisko XIX-wiecznego japonizmu ukazuje, że już wtedy przepływ kultury pomiędzy oboma kręgami kulturowymi był niezwykle istotny, chociaż wydaje się, że wpływy zachodnie na sztukę japońską były bardziej bezpośrednie. Być może dlatego wywołały one gwałtowny sprzeciw japońskich środowisk konserwatywnych. Zaczęły pojawiać się ruchy, które dążyły do rewitalizacji tradycyjnej japońskiej sztuki, odrzucając jednocześnie zachodnie wzorce. W 1879 roku grupa arystokratów powołała stowarzyszenie *Ryuchi-kai* (Smocze Jezioro), którego celem było oddanie się studiowaniu tradycyjnych form japońskiej sztuki. Byli oni przekonani o wyższości japońskiej kultury. W niedługim czasie stali się bardzo wpływowym środowiskiem, oddziałującym między innymi na ówczesne

⁴³ M. Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, Berkeley 1989, s. 119–120.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 122.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 124.

⁴⁶ D. Satō, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, Los Angeles 2011, s. 92.

⁴⁷ R. Sims, *French Policy Towards the Bakufu and Meiji Japan, 1894–1895*, Richmond 1998, s. 287.

władze Japonii. To między innymi ich zaangażowanie doprowadziło do spisania wszystkich skarbów kultury w japońskich prowincjach⁴⁸.

Lata dziewięćdziesiąte XIX wieku to początek stopniowego odrzucania zachodnich wpływów, na rzecz rodzimej, tradycyjnej kultury. Młodzi Japończycy w potoku westernizacji i przejmowania zachodniego stylu życia chcieli jednocześnie odbudować związki z kulturą własnego kraju⁴⁹. Kolejne dekady, w związku z konfliktami z zachodnimi mocarstwami dotyczącymi traktatów pokojowych po wygranych przez Japonię wojnach z Chinami i Rosją, spowodowały jeszcze większe odwrócenie się od Zachodu. Nie negowano wartości zachodnich rozwiązań technologicznych, jednak nie starano się już imitować zachodniego stylu życia. Mimo to liczne elementy zachodniej kultury na stałe przeniknęły do japońskiej sztuki oraz stylu życia.

To historyczne ujęcie przenikania się kultury japońskiej z kulturą zachodnią uważam za konieczne, aby w pełni zrozumieć, w jaki sposób współczesna kultura popularna w Japonii łączy w sobie tak różne cechy. Japońska kultura, jak już zostało to opisane, znajdowała się pod znacznym wpływem kultury Zachodu już od drugiej połowy XIX wieku. Można powiedzieć, że już wtedy rozpoczął się proces kreolizacji japońskiej kultury. W wyniku wymieszania elementów zachodnich z elementami japońskimi zaczęła powstawać nowa jakość. Jednak proces ten został w dużej mierze zastopowany przez postępujący wzrost nastrojów nacjonalistycznych, które w efekcie doprowadziły do tragedii wojny na Pacyfiku. Od zakończenia wojny możemy jednak mówić o nowym rozdziale w kontaktach pomiędzy Japonią a Zachodem. W mojej ocenie współczesna japońska kultura popularna jest w dużej mierze właśnie wynikiem procesu kreolizacji, łączy ona w sobie bowiem elementy zachodnie z elementami japońskimi. Jednocześnie warto sobie uświadomić, że przenikanie kultury, a także popularność japońskiej sztuki na Zachodzie, nie jest wcale zjawiskiem nowym. Od zakończenia wojny na Pacyfiku mamy raczej do czynienia z jego kolejną fazą.

Różne twarze japońskiej muzyki popularnej

W ciągu ostatnich kilku lat japońska muzyka popularna zyskała znaczną popularność na Zachodzie. Bez wątpienia przyczynił się do tego internet, dzięki któremu stała się ona znacznie bardziej dostępna. W niniejszym rozdziale na przykładzie japońskiej muzyki popularnej przedstawię,

⁴⁸ M. Sullivan, *op. cit.*, s. 126.

⁴⁹ K.B. Pyle, *The New Generation in Meiji Japan*, Stanford 1969, s. 53.

w jaki sposób dochodzi do mieszania się wpływów zachodnich z japońskimi, a także jak silne są w niej odwołania do japońskiej tradycji. Rozważania zostaną skoncentrowane wokół japońskiego jazzu, popu oraz tak zwanej muzyki *enka*.

Amerykańska okupacja Japonii, która rozpoczęła się w 1945 roku, spowodowała nie tylko reformy polityczne i gospodarcze. Żołnierze amerykańscy, którzy stacjonowali na terenie niemalże całego kraju, przynieśli ze sobą bagaż ówczesnej amerykańskiej kultury popularnej. Muzyka, filmy, a nawet jedzenie, wszystko to wywołało masową fascynację u Japończyków. Wartości, aspiracje, standardy, jakie niosła amerykańska kultura popularna, okazały się dla Japończyków zadziwiająco atrakcyjne. O ile sama okupacja wywoływała wiele kontrowersji, kultura, którą przywieźli Amerykanie, była w większości przypadków akceptowana, szczególnie wśród młodych ludzi⁵⁰.

Japończykom nie wystarczyło jednak jedynie obcowanie z amerykańską kulturą. Sami pragnęli się w niej odnaleźć i zacząć tworzyć w nowych dla nich formach. Jak się okazało, wiązało się to z licznymi problemami, także tożsamościowymi. Bardzo dobrze widać ten proces na przykładzie jazzu. Jazz, który dzisiaj niekiedy umieszcza się w kulturze wysokiej, jest gatunkiem rdzennie amerykańskim, związanym z położeniem czarnych niewolników. Ten rodowód, a także wynikający z niego kontekst społeczny, powodują, że jazz, pomimo że mówi się o nim jako o uniwersalnym języku, jest historycznie silnie kojarzony z konkretną grupą społeczną⁵¹. Nie znaczy to oczywiście, że współczesny jazz jest ściśle związany z określoną grupą rasowo-klasowo-narodową. Jednak dla Japończyków próba zmierzenia się z jazzem oznaczała także zmierzenie się zarówno z własną tożsamością, jak i postawienie sobie szeregu pytań, między innymi o to, czy jest w ogóle możliwe wyrażenie emocji za pomocą tak obcego „narzędzia”, jakim w ich odczuciu był jazz. Japońskie środowiska jazzowe do dziś nie są w stanie w pełni pozbyć się pewnego uczucia niższości względem twórców amerykańskich, pomimo że udało im się odnaleźć własny język, dokonać kreolizacji jazzu⁵².

Problemy tożsamościowe, z którymi zetknęli się japońscy muzycy jazzowi, nie były w istocie niczym nowym. Tak jak już wspomniano, w XIX wieku japońscy artyści także nie byli pewni, w jaki sposób wykorzystać zachodnie formy malarstwa, w jaki sposób za ich pomocą wyrazić

⁵⁰ E. Taylor Atkins, *Can Japanese Sing the Blues? „Japanese Jazz” and the Problem of Authenticity, Japan pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture*, red. T.J. Craig, Armonk 2000, s. 28.

⁵¹ *Ibidem*, s. 29.

⁵² *Ibidem*, s. 30–32.

„japońską duszę”. W drugiej połowie XX wieku ta sytuacja niemalże się powtórzyła. Jazz traktowano początkowo wyłącznie jako muzykę amerykańską, którą można replikować, ale której nie można nadać własnej, japońskiej tożsamości. Sytuacja zaczęła powoli ulegać zmianie w latach sześćdziesiątych XX wieku. Zachodni krytycy po raz pierwszy zwrócili uwagę na japońskich muzyków. Zainteresowaniem cieszyły się grupy łączące jazz z tradycyjnymi japońskimi instrumentami, takimi jak bęben *koto* czy flet *shakuhachi*, oraz operujące skalami charakterystycznymi dla tradycyjnej japońskiej muzyki, w ramach jazzowej konwencji. Japońscy artyści zorientowali się, że słuchaczy spoza Japonii interesuje nie to, jak dobrze są w stanie odtworzyć zachodnią muzykę, ale co mogą do niej dodać. Kształtował się japoński jazz, styl z jednej strony łączący klasyczny, zachodni jazz z dorobkiem rdzennie japońskiej muzyki. Część artystów zaczęła skupiać się na inkorporowaniu do granej muzyki japońskich koncepcji estetycznych, takich jak na przykład specyficznie rozumiana koncepcja przestrzeni⁵³.

Warto przyjrzeć się, w jaki sposób sami Japończycy postrzegają tak zwany japoński jazz. Dla niektórych z nich japoński jazz oznacza połączenie cech charakterystycznych dla muzyki jazzowej, takich jak improwizacja, elementy harmoniczne i rytmiczne, z elementami charakterystycznymi dla japońskiej muzyki, takimi jak skala, melodie, instrumentarium. Jednak z drugiej strony dla wielu fanów japońskiego jazzu takie połączenie wydaje się jedynie pewną muzyczną sztuczką, a nie nową jakością. Częściej zwracają uwagę na elementy charakterystyczne dla japońskiej estetyki, takie jak „przestrzeń” (*ma*), które mają w ich odczuciu być także widoczne w japońskim jazzie. Niektórzy uważają, że z racji tego, że Japończycy są rzekomo z natury melancholijni, japoński jazz jest przepełniony melancholią w znacznie większym stopniu niż jazz zachodni. Pomimo że słuchacze mają trudność z określeniem tego, co czyni japoński jazz wyjątkowym, większość zgadza się, że jest on w jakiś sposób inny od jazzu zachodniego⁵⁴. Dla wielu japońskich krytyków oraz muzyków japoński jazz miałby być wyjątkowy, ponieważ w naturalny i podświadomy sposób operował przestrzenią. To właśnie ta przestrzeń, a także specyficzna rytmika miałyby być tym, co odróżnia jazz japoński od jazzu zachodniego. Podkreślano, że są to elementy, które japońscy muzycy naturalnie inkorporują w swoją grę. Pojawił się nawet termin „żółty jazz” na określenie muzyki, która zawierała w sobie unikatowe azjatyckie cechy, których nie można się nauczyć, bowiem są charakterystyczne dla azjatyckiej kultury⁵⁵. Te próby podkreślania

⁵³ *Ibidem*, s. 44.

⁵⁴ E. Taylor Atkins, *Blue Nippon: Authenticating Jazz in Japan*, Durham 2001, s. 39.

⁵⁵ *Idem*, *Can Japanese Sing the Blues?...*, *op. cit.*, s. 41–42.

unikatowości japońskiego jazzu, wiązania go z cechami narodowymi (być może nawet rasowymi) Japończyków oraz z tradycyjną estetyką, wpisują się w szerszą dyskusję nad japońską muzyką.

Wielu badaczy tamtego okresu wskazywało, że szczególny charakter japońskiej muzyki jest wynikiem wyjątkowości narodu japońskiego. Wpisywali się w ten sposób w niezwykle popularny w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku nurt *nihonjinron* (tak zwane teorie o „japońskości”). Nacechowane nacjonalizmem szukanie przyczyn wyjątkowości japońskiej wersji zachodniej muzyki jest charakterystyczne dla Japonii owego okresu. Sama koncepcja *nihonjinron* zaczęła się pojawiać tuż po zakończeniu wojny, kiedy to japońskie społeczeństwo zaczęło się intensywnie zastanawiać nad swoimi charakterystycznymi cechami. Powszechne stały się głosy, że japońska kultura jest nie tylko wyjątkowa, ale także niezrozumiała dla obcokrajowców⁵⁶. Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte przyniosły prawdziwą eksplozję publikacji związanych z *nihonjinron*. Spowodowało to zdecydowany zwrot japońskiego społeczeństwa w kierunku nacjonalizmu. Kwestia *nihonjinron* znalazła także odbicie w dyskusji nad japońskim jazzem. Nurt ten podkreślał bowiem ciągłość, unikatowość i czystość japońskiej kultury, która miała być wynikiem szczególnego położenia Japonii i setek lat kulturowej izolacji. Te koncepcje wpłynęły na postrzeganie japońskiego jazzu, który z natury nie mógł być autentyczny. Był on bowiem tworem kulturowo obcym, nie rdzennie japońskim⁵⁷.

Jazz znajduje się jednak na obrzeżach kultury popularnej, dlatego pozostając ciągle w sferze muzyki, warto przyjrzeć się japońskiej muzyce pop, która w ostatnich latach zyskuje coraz większą popularność także na Zachodzie. Muzyka pop już kilkadziesiąt lat temu stała się przedmiotem badań. Japońscy artyści masowo zaczęli włączać elementy zachodniej muzyki pop do swojej twórczości na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Można powiedzieć, że to właśnie wtedy narodził się tak zwany j-pop. Przyczyn dosyć nagłego zwrotu w japońskiej muzyce popularnej upatruje się we wzroście popularności amerykańskiej muzyki tamtego okresu⁵⁸. Na pozór może się wydawać, że japoński pop jest jedynie „zlokalizowaną” językowo wersją swojego amerykańskiego odpowiednika. Jednak po bliższym przyjrzeniu w japońskim popie można dostrzec wyraźne elementy tradycyjnej japońskiej kultury.

⁵⁶ E. Tai, *Rethinking Culture, National Culture, and Japanese Culture*, „Japanese Language and Literature” 2003, z. 1, s. 13.

⁵⁷ *Idem*, *Can Japanese Sing the Blues?...*, *op. cit.*, s. 37.

⁵⁸ H. de Ferranti, *‘Japanese Music’ Can be Popular*, „Popular Music” 2002, z. 2, s. 201.

Lata sześćdziesiąte XX wieku to eksplozja muzyki pop w Stanach Zjednoczonych. Artyści zaczęli zdobywać masową popularność, zyskując status gwiazd, równorzędną z gwiazdami kina. Zachodnia muzyka była w tym okresie niezwykle popularna w Japonii. Jednak już w 1967 roku sprzedaż albumów z rodzimą muzyką przekroczyła sprzedaż albumów z muzyką zachodnią⁵⁹. To właśnie w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku narodził się japoński pop, jako muzyka skierowana głównie do japońskiej publiczności. Można wskazać dwie główne przyczyny powstania tego zjawiska. Przez większość lat sześćdziesiątych liczni zachodni artyści odwiedzali Japonię, grając tam nawet każdorazowo do 100 wyprzedanych koncertów. Fascynacja zachodnimi artystami zaowocowała powstaniem olbrzymiej liczby zespołów. Masa młodych ludzi chciała grać podobnie jak ich idole. W tym okresie ponadto Japonia przeżywała ekonomiczny rozkwit, który swym zasięgiem objął także przemysł muzyczny. Japońskie firmy produkowały coraz więcej instrumentów dobrej jakości, które były względnie tanie, a przez to dostępne dla młodych ludzi. To wszystko spowodowało rozkwit japońskiej sceny muzycznej⁶⁰.

Jednak dopiero późne lata siedemdziesiąte XX wieku przyniosły prawdziwą dominację japońskich artystów pop. Wtedy też narodziła się instytucja idola, która pod wieloma względami stanowi próbę wykreowania niezwykle popularnych gwiazd, których muzyka ma stanowić dodatek do wyglądu. Japońskich muzyków popowych, którzy kopiowali zachodnie wzorce, powiązano z bardzo rozbudowanymi agencjami marketingowymi. Idole idealnie wpasowali się w coraz bardziej konsumpcyjny tryb życia japońskiej młodzieży, która zapragnęła ubierać i zachowywać się tak samo jak oni. Muzyka w zasadzie od samego początku znajdowała się na dalszym planie. J-pop był i nadal w dużej mierze jest postrzegany przez krytyków jako pozbawiony większej wartości artystycznej. Nie da się jednak ukryć, że instytucja idoli osiągnęła ogromny sukces, dzięki czemu japoński przemysł muzyczny stał się drugim największym tego typu przemysłem na świecie⁶¹.

Idole od samego początku byli bardzo silnie powiązani z przemysłem reklamowym i ze specjalistami zajmującymi się wizerunkiem. Wszystko to miało na celu wytworzenie wrażenia, że idol jest kimś absolutnie wyjątkowym. Radio, telewizja, a także czasopisma stały się istotnym medium promocji idoli. Korzyść była obopólna, ponieważ media zwiększały dzięki

⁵⁹ G. De Launey, *Not-So-Big In Japan: Western Pop Music In the Japanese Market*, „Popular Music” 1995, z. 2, s. 206.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 207.

⁶¹ J.M. Matsue, *Making Music in Japan's Underground: the Tokyo Hardcore Scene*, New York 2009, s. 78.

temu swoją oglądalność czy też liczbę czytelników. Na idoli często wybierano bardzo młode dziewczęta, w wieku 12–13 lat, które następnie były szkolone nie tylko w zakresie umiejętności wokalnych, ale także uczone, w jaki sposób mają występować przed kamerami, czy też jak zachowywać się w trakcie wywiadów. Dopiero w wieku 17 lat mogły liczyć na wydanie płyty i pierwsze publiczne występy. Co roku pojawiają się setki idoli, jednak tylko kilkorgu z nich udaje się osiągnąć sukces⁶². W ostatnich latach regularnie podejmuje się próby stworzenia wirtualnych idoli – postaci nieistniejących, całkowicie generowanych przez komputery, pod które podkładają głos anonimowe piosenkarki i piosenkarze⁶³.

Osobnym zjawiskiem jest tak zwane *visual kei*. To styl wywodzący się z zachodniego glam rocka, odwołujący się do artystów w rodzaju Dawida Bowie'ego, T-Rexa, Kiss, Alice Cooper. Muzyka artystów z tego nurtu jest zróżnicowana, jednak łączy ich androgeniczny wygląd i przywiązywanie wagi do ubioru. Mężczyźni stylizują się na kobiety, nakładają ostry makijaż, peruki, także swoją fizycznością starają się upodobnić do kobiet, albo nadać sobie nieokreślony płciowo wygląd⁶⁴. Tradycja grania przez mężczyzn kobiecych ról ma w Japonii głęboko korzenie (teatr *nō* czy *kabuki*), co prawdopodobnie wpłynęło na to, że nurt *visual kei* przyjął się i na szeroką skalę rozpowszechnił w tym kraju.

Obecnie zachodnia muzyka jest w Japonii znacznie mniej popularna, niż miało to miejsce jeszcze w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Zastąpił ją mający różne odmiany j-pop, między innymi dlatego, że ze względu na teksty głównie w języku japońskim muzyka ta znacznie bardziej nadaje się do karaoke. Japońska młodzież nie przywiązuje się do całych stylów, lecz koncentruje się na poszczególnych wykonawcach⁶⁵.

Koizumi Fumio, jeden z najwybitniejszych badaczy japońskiej muzyki popularnej, w zbiorze esejów z lat osiemdziesiątych poddał ją analizie z muzykologicznego punktu widzenia. Zauważył, że pomimo że współczesna japońska muzyka popularna wydaje się czymś nowym, szczególnie na zewnątrz, jest w istocie głęboko zakorzeniona w muzyce okresów

⁶² J. Stanlaw, *Open Your File, Open Your Mind. Women, English and Changing Roles and Voices in Japanese Pop Music*, [w:] *Japan pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture*, op. cit., s. 78.

⁶³ I. Condry, *Hip-Hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*, Stanford 2006, s. 59.

⁶⁴ U. Meyer, *Hidden in Straight Sight: Transgressing Gender and Sexuality via BL*, [w:] *Boys' Love Manga: Essays on the Sexual Ambiguity and Cross-Cultural Fandom of the Genre*, red. A. Levi, Jefferson 2008, s. 248.

⁶⁵ K. Koizumi, *Popular Music, Gender and High School Pupils in Japan: Personal Music in School and Leisure Sites*, „Popular Music” 2002, z. 1, s. 110.

Edo i Muromachi (1337–1573)⁶⁶. Według Koizumiego współczesna muzyka pop jest czymś na wzór kolażu skupiającego w sobie różnorodne elementy, w tym także elementy tradycyjnej japońskiej kultury. Proces składania elementów jest charakterystyczny dla japońskiej kultury, która od początku opierała się na zapożyczeniach⁶⁷. Spostrzeżenia Koizumiego dotyczące źródeł japońskiej muzyki popularnej w tradycyjnych formach sztuki można przenieść także na inne elementy kultury popularnej. Wydaje się, że japońska kultura pop jest bowiem nie tylko efektem mieszania się wpływów rdzennych i zachodnich, ale oprócz elementów nowoczesnych zawiera także wiele elementów tradycyjnych, objawiających się chociażby w warstwie wizualnej.

Obok muzyki skierowanej do młodych ludzi funkcjonuje w Japonii także tak zwana muzyka *enka*. Artyści z tego nurtu odwołują się wprost do tradycyjnej japońskiej muzyki, wykorzystując między innymi elementy muzyki folkowej. Wykonują ją jednak na zachodnich instrumentach, w dodatku inkorporując do niej elementy muzyki amerykańskiej. Odbiorcami są głównie osoby nieco starsze, raczej o konserwatywnych poglądach. *Enka* odwołuje się zarówno w tekstach, jak i w ogólnym nastroju do sentymentów starszego pokolenia. Pragnie im przypomnieć spędzone na wsi czasy młodości, symbolizuje przeszłość, z której przemijaniem wiąże się utrata prawdziwej japońskości. *Enka* reprezentuje także powstanie wyraźnego, generacyjnego podziału w muzyce popularnej⁶⁸. Ze względu na zachowawczość muzyka ta nie jest akceptowana przez młodzież, która preferuje różne odmiany j-popu⁶⁹.

Co ciekawe, *enka* została z czasem uznana za muzykę narodową. Piosenki z tego nurtu określa się nawet jako *nihon no uta* (pieśni Japonii), *dento no oto* (dźwięk japońskiej tradycji) lub nawet jako *nihon no kokoro* (serce i dusza Japonii). W zgodnej ocenie zarówno twórców, jak i słuchaczy emocje zawarte w muzyce *enka* są charakterystyczne dla Japończyków⁷⁰. Nazwa *enka* powstała, aby wyraźnie odróżnić tę muzykę od muzyki zainspirowanej kulturą zachodnią, szczególnie amerykańską. *Enka* odwołuje się do muzyki tradycyjnej, dużo starszej niż sam styl. Muzykę *enka*, szczególnie powstałą w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, można łączyć z nurtem *nihonjinron*. Pomimo używania saksofonów czy też elektrycznych gitar twórcy *enka* korzystali z rozwiązań harmo-

⁶⁶ H. de Ferranti, *op. cit.*, s. 200.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 205.

⁶⁸ I. Condry, *op. cit.*, s. 58.

⁶⁹ K. Koizumi, *op. cit.*, s. 110.

⁷⁰ Ch.R. Yano, *The Marketing of Tears. Consuming Emotions in Japanese Popular Song*, [w:] *Japan pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture*, *op. cit.*, s. 61.

nicznych muzyki rdzennie japońskiej. Za najbardziej tradycyjną odmianę *enka* uznaje się tak zwane *do-enka* (prawdziwe *enka*). Muzyka z tego nurtu wykorzystuje japońskie skale, średnie tempo czy też recytacje pomiędzy wersami. Silnie nawiązuje do tradycyjnej japońskiej formy piosenki *rōkyoku*, która była wykonywana przy akompaniamencie *shamisen*, odmiany japońskiego instrumentu szarpanego⁷¹.

Wydaje się, że te trzy różne gatunki japońskiej muzyki popularnej w dobry sposób obrazują proces łączenia się wpływów zachodnich z elementami tradycyjnej japońskiej kultury, chociaż robią to oczywiście w bardzo różny sposób. *Enka* wydaje się stanowić najpełniejszą symbiozę elementów obu kultur poprzez wykorzystanie zachodniego instrumentarium do wykonywania muzyki, która ma odwoływać się do rdzennie japońskich wartości. J-pop z kolei pozornie jest przeniesieniem zachodniej muzyki pop na japoński grunt, jednak wytworzył własny specyficzny system kreowania gwiazd, a poprzez wykorzystanie zarówno języka, jak i pewnych elementów kulturowych w lepszy sposób niż jego zachodni odpowiednik odwołuje się do potrzeb japońskiego odbiorcy. W przypadku japońskiego jazzu mamy natomiast do czynienia z jednej strony z symbiozą elementów japońskiej muzyki tradycyjnej z jazzem, z drugiej – z ciągle nierozstrzygniętą dyskusją toczoną wśród samych Japończyków na temat autentyczności japońskiego jazzu oraz tego, co czyni go wyjątkowym na tle jazzu zachodniego.

Gojira i Sadako – japońskie kino popularne

Kino pojawiło się w Japonii pod koniec XIX wieku, zyskując już w pierwszych dekadach XX wieku wielką popularność. W latach dwudziestych i trzydziestych powstał system japońskich studiów filmowych, wzorowany na amerykańskich wytwórniach Hollywoodu. Umożliwiło to dotarcie filmom do znacznie szerszej widowni. We wczesnych latach dwudziestych dwa największe studia produkcyjne realizowały obrazy, które mogły konkurować nawet z amerykańskimi przebojami. Nie bez znaczenia okazała się bariera językowa i kulturowa, która znacznie ograniczała popularność zachodnich produkcji. Wielkie trzęsienie ziemi z 1923 roku niemalże wstrzymało produkcję filmową. Jednak potrzeba było zaledwie roku, ale przemysł znowu zaczął w pełni funkcjonować⁷². Nie skupiając

⁷¹ Ch.R. Yano, *Tears of Longing: Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*, Cambridge 2003, s. 41–42.

⁷² C. Balmain, *Introduction to Japanese Horror Film*, Edinburgh 2008, s. 13–14.

się zbytnio na historii japońskiej kinematografii, przejdę do okresu po zakończeniu wojny na Pacyfiku. Z punktu widzenia niniejszego rozdziału jest on znacznie bardziej interesujący.

Początek lat pięćdziesiątych XX wieku to okres fascynacji japońskim kinem na Zachodzie, reżyserami takimi jak Akira Kurosawa czy też Yasujiro Ozu. Ich dzieła, pomimo że zakorzenione w japońskiej tradycji, kulturze, historii, opowiadające o japońskim społeczeństwie, pod względem formalnym wiele zawdzięczały kinu zachodniemu. Jednak filmy te zyskały popularność u względnie wąskiej grupy odbiorców zarówno w Japonii, jak i na Zachodzie. Japońskie kino popularne, skierowane do masowego odbiorcy, było w dużej mierze ignorowane zarówno przez krytyków, jak i przez zachodnią widownię. Jedynie nielicznym filmom udało się osiągnąć międzynarodowy sukces, chociaż w ostatnich latach między innymi dzięki nowej fali japońskiego horroru sytuacja ta zaczęła się zmieniać⁷³. Dzisiaj japońskie kino jest cenione zarówno przez widzów, jak i krytyków na całym świecie. Nie jest moim celem nakreślenie pełnego obrazu japońskiego kina, pragnąłbym jedynie zaprezentować kilka zjawisk, które wydają mi się szczególnie atrakcyjne z punktu widzenia mieszania się wpływów zachodnich i japońskich w kulturze popularnej.

Ponad połowa japońskich kin została zniszczona w czasie wojny, jednak większość studiów filmowych była w stanie kontynuować działalność. Tuż po wojnie odbyły się premiery kilku filmów, które okazały się wielkimi przebojami⁷⁴. Także telewizja coraz prężniej się rozwijała. Jej wpływ na życie codzienne Japończyków stał się ewidentny w latach pięćdziesiątych XX wieku. Amerykańskie seriale i filmy fabularne doprowadziły do powstania pewnego ideału „klasy średniej”, który stał się dla wielu Japończyków wzorem⁷⁵.

Proces kreolizacji jest bardzo dobrze widoczny na przykładzie japońskich *monster movies* zwanych *kaiju*, z serią filmów o Godzilli na czele. Gatunek powstał w Stanach Zjednoczonych po zakończeniu II wojny światowej i w dużej mierze był wynikiem strachu spowodowanego zimną wojną oraz perspektywą nuklearnej zagłady. Jedną z charakterystycznych cech tych filmów było to, że zagrożenie zawsze było obce i anonimowe. Widz miał wyłącznie odczuwać strach, a nawet obrzydzenie. Większość potworów była wynikiem nieudanych eksperymentów z nowoczesnymi technologiami⁷⁶. *Godzilla (Gojira)*, a także inne filmy nakręcone po ol-

⁷³ S.J. Napier, *Panic Sites: The Japanese Imagination of Disaster from Godzilla to Akira*, „Journal of Japanese Studies” 1993, z. 9, s. 327.

⁷⁴ M. Ivy, *op. cit.*, s. 245.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 249.

⁷⁶ C. Noriega, *Godzilla and the Japanese Nightmare: When „Them!” is U.S.*, „Cinema Journal” 1987, z. 1, s. 66.

brzymim sukcesie tej produkcji, takie jak *Mothra* czy *Rodan* wykorzystały to założenie, nadając mu jednak charakterystyczny, japoński charakter. W przypadku *Godzilli* było to odwołanie się do tragedii Hiroszimy i Nagasaki oraz do ciągle żywego strachu przed atakiem nuklearnym⁷⁷.

Poruszając kwestie filmów *kaijū*, nie można nie wspomnieć o wytwórni Tōhō. Została ona założona w 1936 roku przez Ichizo Kobayashiego, który postanowił zrezygnować z popularnego wtedy w Japonii systemu gwiazd, a oparł się na produkowaniu określonych gatunków filmów, głównie musicali i komedii. Jeszcze przed rozpoczęciem wojny Tōhō była największym producentem filmów propagandowych. Można powiedzieć, że realizacja pierwszego filmu o *Godzilli* w 1954 roku rozpoczęła nowy okres w historii wytwórni⁷⁸.

Jedna z popularniejszych interpretacji filmów *kaijū* zakłada, że japońskie potwory reprezentują zagrożenia płynące z Zachodu, przynajmniej w pierwszych filmach, a także próbę rozliczenia się z trudną wojenną przeszłością. W przywołanym filmie z 1954 roku *Godzilla* jest wynikiem amerykańskich eksperymentów z bronią jądrową. Naród japoński został przedstawiony wyłącznie jako niewinna ofiara amerykańskich błędów. Nie bez powodu amerykańska wersja filmu została przemontowana, dodano także postać amerykańskiego eksperta granego przez Raymonda Burra, który stara się pomóc Japończykom pokonać potwora. W późnych latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku filmowe potwory atakujące Japonię nadal prezentowały zagrożenie z zewnątrz, jednak zaczęto akcentować, że ich działania są podyktowane niesprawiedliwością, której doświadczyły ze strony ludzi. Jednak Japończycy nadal pozostali ich głównymi ofiarami⁷⁹.

Godzilla, a także liczne inne filmy w podobnej konwencji, które ukazały się po olbrzymim sukcesie oryginału z 1954 roku, są określane *kaijiū*, co oznacza dosłownie „dziwną bestię”. Dziwną, ponieważ od samego początku uznano *Godzillę* i jej pobratymców za twory inne od tradycyjnych japońskich duchów i demonów zwanych *yōkai*⁸⁰. Na początku XX wieku *yōkai* zaczęły być kojarzone z nostalgicznym wyobrażeniem japońskiej prowincji, która odchodzi w zapomnienie. *Yōkai* nie stały się jednak tematem przewodnim japońskiego kina, chociaż z czasem stały się częstym motywem w anime. Dopiero w 1968 roku ukazał się pierwszy

⁷⁷ S.J. Napier, *op. cit.*, s. 331.

⁷⁸ C. Balmain, *op. cit.*, s. 13.

⁷⁹ M. Siegel, *Foreigner as Alien in Japanese Science Fantasy*, „Science Fiction Studies” 1985, z. 3, s. 255.

⁸⁰ M.D. Foster, *Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and The Culture of Yōkai*, Berkeley 2009, s. 160.

film utrzymany w stylu *kaijū*, który czynił z nich głównych, w dodatku pozytywnych, bohaterów, broniących japoński naród przed zagrożeniem z zewnątrz. Film *Yōkai Daisensō* charakteryzował się wyraźnie nacjonalistycznym wydźwiękiem. Obce zagrożenie atakuje symbole japońskiej religii, tylko *yōkai* są w stanie obronić Japończyków. Produkcja filmu zbiegła się w czasie z ponownym odrodzeniem roli *yōkai* jako jednego z narodowych symboli Japonii⁸¹. Jednak prawdziwy renesans popularności *yōkai* miał miejsce w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. W tym czasie powstało wiele miejskich legend o nowych duchach, które miały rzekomo grasować po ulicach współczesnych japońskich miast. Prym w tworzeniu i rozpowszechnianiu tych historii wiodły oczywiście dzieci, co doprowadziło nawet do powstania gatunku filmowego zwanego *gakkō no kaidan* (szkolne opowieści o duchach)⁸².

Kaijū to tylko jeden z gatunków japońskiego kina popularnego, który rozkwitł po zakończeniu wojny na Pacyfiku. Równie ważne były filmy zwane *kaidan*. Wywodzą się one wprost z opowieści o *oni*, żeńskich demonach zemsty. Co ciekawe, jednym z najważniejszych popularyzatorów *oni* był Lafciado Hearn, Irlandczyk, zafascynowany japońską kulturą. To właśnie on jest autorem książki *Kwaidan*, w której udało mu się zebrać japońskie opowieści o duchach. W filmach tego gatunku widać bardzo silne przywiązanie do japońskiej tradycji, nie tylko ze względu na poruszaną tematykę. Oprócz czerpania ze wspomnianych opowieści o duchach, filmy *kaidan* czerpały między innymi z *shintō*, a także z teatru *nō* i *kabuki*. Stanowiły kontynuację tradycji filmowej zapoczątkowanej jeszcze przed wojną na Pacyfiku. Jednym z najbardziej znanych obrazów kojarzonych z filmami *kaidan*, a dzisiaj ogólnie z japońskim horrorem, jest postać kobiety demona z długimi czarnymi włosami zasłaniającymi twarz, najczęściej z widocznym tylko jednym okiem. To właśnie powojenne filmy utrwaliły ten obraz w zbiorowej świadomości Japończyków. Co ciekawe, władze okupacyjne zabroniły produkcji filmów *kaidan*, które działy się w zamierzchłych czasach, obawiając się, że ponownie rozbudzą one wśród Japończyków nastroje nacjonalistyczne⁸³.

Rozwój japońskiego kina, w tym także powstanie japońskiego horroru, jest ściśle związane z teatrami *nō*, *kabuki*, a także *bunraku*. *Kabuki* wywarło prawdopodobnie największy wpływ. Wystarczy chociażby wspomnieć o wykorzystaniu ruchomej sceny, co w teatrze pozwala na ciągle opowiadanie historii, bez potrzeby zmiany scenerii. Dodatkowo,

⁸¹ *Ibidem*, s. 161–162.

⁸² *Ibidem*, s. 205.

⁸³ J. McRoy, *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*, Amsterdam 2008, s. 6.

kabuki korzystało i nadal korzysta z takich elementów sceny jak zapadnie czy wysunięty pomost, co pozwala nadać przedstawieniu większego dynamizmu. Elementy wykorzystywane właśnie w teatrze *kabuki* takie jak specyficzna, bardzo ekspresyjna gra aktorów, zastosowanie muzyki, makijażu, a także bogato zdobione kostiumy, zostały przejęte przez rodzące się japońskie kino⁸⁴.

Kabuki wywarło również wpływ na pierwsze tematy poruszane w japońskim kinie. Podobnie jak miało to miejsce w przypadku sztuk teatralnych, filmy podzielono na dwie kategorie: *jidaigeki*, czyli opowieści historyczne rozgrywane w Kioto, oraz *gendaimono*, dziejące się współcześnie w Tokio. Dodatkowo, pierwsze filmy chętnie wykorzystywały aktorów *kabuki*. To właśnie oni stali się pierwszymi gwiazdami srebrnego ekranu⁸⁵.

Nō, czyli klasyczna forma japońskiego teatru, także wywarła znaczący wpływ na japońskie kino, zwłaszcza horrory, bowiem wszystkie historie opowiadane w sztukach teatru *nō* są opowieściami o duchach. Ten wpływ jest widoczny zarówno w ekranizacji *Kwaidan* w reżyserii Masaki Kobayashi'ego, jak i filmach Kanteo Shindō *Kuroneko* i *Onibaba*. Wykorzystują one wręcz w całości elementy przeniesione z teatru *nō*, takie jak maski czy charakterystyczny taniec. Można powiedzieć, że japoński horror równie dużo czerpie z tradycyjnych form teatru, jak i z zachodniego horroru⁸⁶.

Wspólnym motywem japońskiego horroru, także w tej współczesnej, bardzo popularnej na zachodzie formie, reprezentowanej przez takie filmy jak *Ringu*, *Ju-On* czy też *Honogurai mizu no soko kara* (*Dark Water*), jest pełen żądzy zemsty duch, najczęściej kobiecy. Oprócz wspomnianych już nawiązań do tomu *Kwaidan*, filmy te wykorzystują postać ducha *yūrei* z japońskiej mitologii. Filmowe przedstawienia *yūrei* są bardzo podobne do tych zawartych na drzeworytach *ukiyo-e*. Są ubrane w białe szaty (tradycyjny kolor szat pogrzebowych), z długimi czarnymi włosami, zasłaniającymi twarz⁸⁷. Jedną z archetypowych postaci *yūrei* jest Iwa, z opowieści z okresu Edo *Tokaido Yotsuya Kaidan*, która w latach pięćdziesiątych XX wieku doczekała się ekranizacji w reżyserii Nobuo Nakagawa. To zresztą nie był jedyny film z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, który wykorzystywał tak zwane gotyckie opowieści o duchach z okresu Edo⁸⁸.

Postać Sadako z filmu *Ring* (oryg. *Ringu*) jest bez wątpienia wzorowana na postaci Iwa, czy szerzej na duchach *yūrei*. To jednak nie jedyne źródło inspiracji. Innym jest *on*. *On* jest pewną formą zobowiązania, które jest

⁸⁴ C. Balmain, *op. cit.*, s. 17.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 19.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 18.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 47.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 54

wynikiem otrzymania pewnej przysługi, szczególnie od kogoś stojącego wyżej w hierarchii społecznej. Ta przysługa musi zostać odwzajemniona. Co ciekawe, nie zostaje się z niej zwolnionym nawet po śmierci. Dotyczy to zarówno tych, którzy nie zdążyli jej odwzajemnić, jak i tych, których ta przysługa ma dotyczyć. Jeżeli osoby żyjące nie wypełnią swojego zobowiązania względem osób zmarłych, może to doprowadzić do obudzenia ich żadnych zemsty duchów⁸⁹.

We współczesnym japońskim horrorze mamy do czynienia z pewnym połączeniem tradycji wywodzących się z japońskich opowieści o duchach, a także z japońskiego teatru, z obrazem nowoczesnego japońskiego społeczeństwa. Cechą charakterystyczną jest to, że medium, za pomocą którego duch komunikuje się ze światem zewnętrznym są bardzo często nowoczesne przedmioty, takie jak telewizor (*Ring*), telefon komórkowy (*Chakushin ari*), czy też internet (*Kairo*). Często jest także poruszanie współczesnych problemów japońskiego społeczeństwa, takich jak rozpad relacji rodzinnych (*Ring*).

Japońskie popularne kino, takie jak właśnie współczesny horror czy filmy *kaijū*, stanowi połączenie elementów tradycyjnych, głównie legend oraz mitów, z kinem zachodnim w kwestiach formalnych. Co ciekawe, nawet współcześnie widać, jak wiele japońskie kino zawdzięcza tradycyjnym formom teatralnym takim jak *kabuki* czy *nō*. Pomimo wydawałoby się trywialnej konwencji, jaką są te popularne gatunki, japońscy twórcy pragną za ich pomocą zmierzyć się z poważnymi problemami najnowszej japońskiej historii i współczesnego społeczeństwa.

Podsumowanie

Japońska kultura popularna stanowi dzisiaj olbrzymi przemysł, zdecydowanie dominując na rodzimym rynku. Jednak w ostatnich latach jej zasięg zaczął zdecydowanie się powiększać. Już w latach osiemdziesiątych XX wieku stała się ona obiektem zainteresowania zachodniej publiczności. Kanałem, przez który zaczęła się przedostawać, okazało się kino oraz komiks. Rosnąca fascynacja anime oraz komiksem manga zaowocowała również licznymi publikacjami naukowymi głównie w języku angielskim, które analizowały te fenomeny⁹⁰. W ciągu zaledwie kilkunastu lat wartość eksportu japońskich animacji i komiksów do Stanów Zjednoczonych osiągnęła w 2003 roku 5 miliardów dolarów⁹¹.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 48.

⁹⁰ K. Iwabuchi, *Recentring globalization: popular culture and Japanese transnationalism*, Durham 2002, s. 23.

⁹¹ M.W. MacWilliams, *op. cit.*, s. 14.

Zasięg japońskiej kultury popularnej nie ogranicza się jednak wyłącznie do Zachodu. Jest ona także bardzo popularna w innych krajach regionu Azji Wschodniej, między innymi na Tajwanie i w Hongkongu. Dotyczy to zarówno komiksów, seriali telewizyjnych jak i muzyki. Jednak na samej popularności się nie kończy. Przykładowo, artyści popowi z Hongkongu, pozostając pod wielkim wpływem japońskiej muzyki popularnej, wprowadzają do swojej twórczości elementy charakterystyczne dla j-pop'u, a nawet fragmenty śpiewane w języku japońskim⁹².

Warto zadać pytanie, skąd ta olbrzymia popularność japońskiej kultury. Być może jej źródeł należałoby szukać właśnie w specyficznym połączeniu elementów kultury zachodniej z tradycyjną kulturą japońską. Dzięki temu zachowuje ona swój egzotyczny charakter, będąc jednocześnie częściowo zrozumiała i atrakcyjna także dla odbiorcy spoza Japonii. We współczesnej japońskiej kulturze popularnej doskonale można zaobserwować, w jaki sposób przechowuje się i na nowo wykorzystuje elementy kultury tradycyjnej. Na jej przykładzie można również zaobserwować, że proces kreolizacji kultury, może dotyczyć niemalże dowolnych jej elementów. W niniejszej pracy pragnąłem jedynie zasygnalizować pewne zjawiska na kilku przykładach. Bez wątpienia jest to temat, który wymaga dalszych, dogłębnych badań.

Bibliografia

- Balmain C., *Introduction to Japanese Horror Film*, Edinburgh 2008.
- Condry I., *Hip-Hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*, Stanford 2006.
- De Ferranti H., 'Japanese Music' Can be Popular, „Popular Music” 2002, nr 2 (21).
- De Launey G., *Not-So-Big In Japan: Western Pop Music In the Japanese Market*, „Popular Music” 1995, nr 2 (14).
- Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, red. S. Buckley, London 2002.
- Fiske J., *Understanding Popular Culture*, Abingdon 2010.
- Foster M.D., *Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and The Culture of Yōkai*, Berkeley 2009.
- Hall J.W., *Japonia: od czasów najdawniejszych do dzisiaj*, Warszawa 1979.
- Harootunian H.D., *A Sense of an Ending and the Problem of Taishō*, [w:] *Meiji Japan: Political, Economic and Social History 1868–1912*, red. P. Kornicki, New York 1998.
- Huffman J.L., *A Yankee in Meiji Japan: The Crusading Journalist Edward H. House*, Lanham 2003.

⁹² W. Ho, *Between Globalisation and Localisation: A Study of Hong Kong Popular Music*, „Popular Music”, May 2003, t. 22, nr 2, s. 152.

- Ivy M., *Formations of Mass Culture*, [w:] *Postwar Japan as History*, red. A. Gordon, Berkeley 1993.
- Iwabuchi K., *Recentring globalization: popular culture and Japanese transnationalism*, Durham 2002.
- Japanese Visual Culture: Explorations In the World of Manga and Anime*, red. M.W. MacWilliams, Armonk 2008.
- Kanert M., *Buddyizm japoński*, Warszawa 2004.
- Kinsella S., *Japanese Subcultures in the 1990s: Otaku and the Amateur Manga Movement*, „Journal of Japanese Studies” 1998, nr 2 (24).
- Koizumi K., *Popular Music, Gender and High School Pupils in Japan: Personal Music in School and Leisure Sites*, „Popular Music” 2002, nr 1 (21).
- Koyama-Richard B., *Manga: 1000 lat historii*, Warszawa 2008.
- Kuligowski W., *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*, Kraków 2007.
- Kwok Wah Lau J., *Multiple Maternities: Cinemas and Popular Media In Transcultural East Asia*, Philadelphia 2003.
- Levi A., *The New American Hero: Made in Japan*, [w:] *The Soul of Popular Culture: Looking at Contemporary Heroes, Myths and Monsters*, red. M.L. Kittelson, Peru 1998.
- Matsue J.M., *Making Music in Japan's Underground: the Tokyo Hardcore Scene*, New York 2009.
- McRoy J., *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*, Amsterdam 2008.
- Meyer U., *Hidden in Straight Sight: Transgressing Gender and Sexuality via BL*, [w:] *Boys' Love Manga: Essays on the Sexual Ambiguity and Cross-Cultural Fandom of the Genre*, red. A. Levi, Jefferson 2008.
- Napier S.J., *Panic Sites: The Japanese Imagination of Disaster from Godzilla to Akira*, „Journal of Japanese Studies” 1993, nr 9 (19).
- Noriega C., *Godzilla and the Japanese Nightmare: When „Them!” is U.S.*, „Cinema Journal” 1987, nr 1 (27).
- Popular Culture Theory and Methodology: a Basic Introduction*, red. H.E. Hinds Jr, M.F. Motz, A.M.S. Nelson, Madison 2006.
- Pyle K.B., *The New Generation in Meiji Japan*, Stanford 1969.
- Satō D., *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, Los Angeles 2011.
- Siegel M., *Foreigner as Alien in Japanese Science Fantasy*, „Science Fiction Studies” 1985, nr 3 (12).
- Sims R., *French Policy Towards the Bakufu and Meiji Japan, 1894–1895*, Richmond 1998.
- Spitzer N.R., *Monde Creole: The Cultural World of French Louisiana Creols and the Creolization of World*, „The Journal of American Folklore” 2003, nr 459 (116).
- Stanlaw J., *Open Your File, Open Your Mind. Women, English and Changing Roles and Voices in Japanese Pop Music*, [w:] *Japan pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture*, red. T.J. Craig, Armonk 2000.

- Storey J., *Cultural Theory and Popular Culture: an Introduction*, Harlow 2006.
- Strecher M.C., *Purely Mass of Massively Pure? The Division Between 'Pure' and 'Mass' Literature*, „Monumenta Nipponica” 1996, nr 3 (51).
- Strinati D., *An Introduction to Theories of Popular Culture*, New York 1995.
- Stronach B., *Beyond the Rising Sun. Nationalism in Contemporary Japan*, Westport 1995.
- Sugimoto Y., *An Introduction to Japanese Society*, New York 2010.
- Sullivan M., *The Meeting of Eastern and Western Art*, Berkeley 1989.
- Tai E., *Rethinking Culture, National Culture, and Japanese Culture*, „Japanese Language and Literature” 2003, nr 1 (34).
- Taylor Atkins E., *Blue Nippon: Authenticating Jazz in Japan*, Durham 2001.
- Taylor Atkins E., *Can Japanese Sing the Blues? „Japanese Jazz” and the Problem of Authenticity*, [w:] *Japan pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture*, red. T.J. Craig, Armonk 2000.
- Taylor Atkins E., *Popular Culture*, [w:] *A Companion to Japanese History*, red. W.M. Tsutsui, Malden 2009.
- The Cambridge History of Japan: Early Modern Japan*, red. J.W. Hall, Cambridge 1991.
- Tubielewicz J., *Historia Japonii*, Wrocław 1984.
- Yano Ch.R., *Tears of Longing: Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*, Cambridge 2003.
- Yano Ch.R., *The Marketing of Tears. Consuming Emotions in Japanese Popular Song*, [w:] *Japan pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture*, red. T.J. Craig, Armonk 2000.

Abstrakt

Niniejszy rozdział, wychodząc od teorii kultury popularnej oraz zjawiska kreolizacji, opisuje na wybranych przykładach, w jaki sposób współczesna japońska kultura popularna łączy w sobie zarówno elementy kultury zachodniej, jak i tradycyjnej kultury japońskiej. Po pobieżnym ukazaniu zjawiska popkultury, autor stara się uchwycić najważniejsze historyczne momenty rodzenia się kultury masowej w Japonii. Przechodząc do analizy współczesnej kultury popularnej, w pierwszej kolejności ukazuje zjawisko przenikania się kultur na przykładzie wybranych gatunków muzyki pop: jazzu, j-popu oraz muzyki *enka*. Następnie ukazuje podobne procesy zachodzące w powojennym japońskim kinie na przykładzie filmów *kaijū* oraz współczesnego japońskiego horroru. Na podstawie przeanalizowanych przykładów autor wysnuwa wniosek, iż być może sukces japońskiej kultury popularnej na Zachodzie jest spowodowany częściowo właśnie łączeniem elementów z różnych kręgów kulturowych.

Słowa kluczowe: Japonia, kultura popularna, kreolizacja kultury, jazz, j-pop, *enka*, *kaijū*, horror.

Western influences on Japanese popular culture, as exemplified by contemporary Japanese cinema and pop music

Abstract. The main goal of this chapter is to analyze several examples of how contemporary Japanese popular culture combines elements of western culture with elements of traditional Japanese culture, and how this process can be understood as an example of creolization of culture. First, the author briefly analyses pop culture phenomena, and then proceeds to describe most significant historical events that helped to establish mass culture in Japan. Beginning his analysis of contemporary popular culture, the author first focuses on various genres of music, particularly on jazz, j-pop and on *enka* to describe diffusion of elements of western and traditional Japanese cultures. Then he proceeds to analyse similar processes in popular post-war Japanese cinema, especially in *kaijū* movies and in contemporary horror movies. The final conclusion is that perhaps success of contemporary Japanese pop culture in the West was possible partially due to combination of elements of different cultures.

Key words: Japan, popular culture, creolization of culture, jazz, j-pop, *enka*, *kaijū*, horror.

Marta Anna Raczek-Karcz

Le città invisibili **– praktyki wirtualizacji przestrzeni miejskiej w czołówkach polskich seriali**

Tworzenie wizerunków miast jest jedną z najważniejszych aktywności kulturowych człowieka od momentu wykształcenia się organizmów miejskich. Na przestrzeni wieków, za pośrednictwem różnorodnych strategii kreacji, artyści (malarze, rzeźbiarze i pisarze) produkowali i re(produkowali) miejskie panoramy w formie opisów oraz dwu- i trójwymiarowych wizerunków. Ich tworzenie nieustannie oscylowało pomiędzy mimetyczną re(prezentacją) i ideologiczną kreacją.

Do najważniejszych etapów historii tego typu przedstawień można zaliczyć: starożytne i nowożytne mapy miast idealnych (plan Hippodamejski czy renesansową Sforzindę), panoramę miejską, która osiągnęła doskonałość w twórczości osiemnastowiecznych weneckich wedutystów (rodzina Canal), dziewiętnastowieczne obrazy miast stworzone przez malarzy realizmu i impresjonizmu (Calibotte, Pissaro) oraz pierwszych fotografów (Atget), wizerunki futurystycznych miast szkicowane i szeroko dyskutowane w ramach modernistycznego ruchu architektonicznego (Ludwig Hilberseimer, Bruno Taut), a także filmowe wizje miast przyszłości w filmach *Metropolis* (1927) Fritza Langa i *Blade Runner* (1982) Ridleya Scotta.

Równolegle rozwijała się literatura dotycząca istniejących i wyobrażonych miast. Do jej najbardziej spektakularnych przykładów powstałych na przestrzeni dwóch ostatnich stuleci zaliczyć można: opisy Paryża zawarte w pismach estetycznych Charlesa Baudelaire'a – wraz z jego niezwykle użyteczną koncepcją *flâneura* – oraz w kolejnych tomach *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, które kontynuację i rozwinięcie znalazły w fascynujących *Pasażach* Waltera Benjamina, a także kreacyjne opisy miast stworzone przez Italo Calvino (*Niewidzialne miasta*), czy

charakterystyczne dla nurtu cyberpunku futurystyczne wizje miast zawarte w książkach Bruce'a Sterlinga oraz konstytutywnej dla tego nurtu powieści *Neuromancer* Williama Gibsona.

Jednocześnie zarówno w obszarze studiów socjologicznych, jak i w ramach nowej dyscypliny studiów urbanistycznych i geografii kulturowej rozwijała się refleksja dotycząca sposobów opisu i re(prezentacji) miasta w modelu nowoczesnym i ponowoczesnym (Henri Lefebvre, Edward Soja, Michael Sorkin)¹ skupiająca się m.in. na problemie mediatyzacji przestrzeni miejskiej, zarówno w procesie jej projektowania, jak i percepcji, czego najsłynniejszym przykładem był opis metropolii amerykańskich dostarczony przez Jeana Baudrillarda, który, próbując uchwycić ich charakterystykę, posłużył się terminem „symulakrum”.

Najnowszym etapem tego procesu jest coraz częstsze konstruowanie imaginatywnej przestrzeni miejskiej w formie reklam, planów zagospodarowania urbanistycznego oraz wystaw, które prezentują przyszłe modele przebudowywanych miast. Znaczącym przykładem tego zjawiska jest urbanistyczny marketing prowadzony przez władze Berlina dążące do wykreowania położonego na uboczu miasta na współczesną metropolię.

Miasto skonstruowane – perspektywa teoretyczna

We współczesnej refleksji dotyczącej sposobów konstruowania wizerunków miast można wyróżnić dwa modele teoretyczne: koncepcję miasta jako teatralnej fasady oraz metaforę miasta widzianego z drugiego brzegu². Pierwsza z wymienionych odnosi się do teatralizacji wizerunku miasta, a w konsekwencji do pełnienia przez niego roli dekoracji w spektaklu społecznym opisanym przez Guy Deborda. Druga może zostać zaadaptowana na potrzeby niniejszego tekstu przy założeniu, że ruchome oko kamery zastępuje wędrujące spojrzenie turysty obserwującego panoramę miasta z przeciwległego brzegu lub z poruszającego się po rzece statku. W nieustannej grze pomiędzy strategiami wizualizacji i opisów miast a zindywidualizowanym spojrzeniem przechodnia miasto staje się znakiem wizualnym, będącym elementem geografii emotywnych (*emotive geographies*)³, a jego znaczenie społeczne sprowadza się do warto-

¹ Por. H. Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell, Oxford 1991; M. Sorkin, *Variations of a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, Hill and Wang, New York 1992; E.W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London 1989.

² A. Jansson, A. Lagerkvist, *The Future Gaze: City Panoramas as Politico-Emotive Geographies*, „Journal of Visual Culture” 2009, nr 8, s. 25.

³ *Ibidem*, s. 26.

ści znakowej (*sign-value*)⁴. Konstytuujące je spojrzenia mają charakter zmediatyzowany. Opierają się z jednej strony na obrazach wytwarzanych w ramach publicznego dyskursu i dystrybuowanych za pośrednictwem środków masowego przekazu, z drugiej na tych tworzonych w obrębie prywatnych opowieści i rozpowszechnianych przede wszystkim w internecie (np. zdjęcia publikowane za pośrednictwem portali takich jak Flickr.com). Zgodnie z poglądami De Cautera współczesny urbanizm ceni naznaczone i kontrolowane „przestrzenie jako obrazy” (*spaces-as-images*), co grozi społecznym podziałem miasta⁵. Mamy w tym przypadku do czynienia z produkowaniem zbiorowych fantazji miejskich, które przekształcają organizmy urbanistyczne w obrazy, usuwając jednocześnie z pola widzenia wszelkie sprzeczności społeczne i kulturowe, które są w nie wpisane. Proces ten można zaobserwować na przykładzie praktyk usuwania osób bezdomnych z centrów miast, przesuwania ich obecności na peryferie, a także coraz częstszy mechanizm przekształcania centrów miast w obszary rozrywkowo-usługowe. Widomym znakiem tego typu regulacji są np. wytyczne wystosowane przez Radę Miasta Katowic w sprawie zagospodarowania lokali przy niedawno odnowionej ulicy Mariackiej. Zgodnie z nimi poszczególne kamienice powinny być wynajęte przez instytucje ekonomiczne (biura, banki), zaś pomieszczenia parterowe zostały przeznaczone na lokale gastronomiczne i ekskluzywne sklepy. Proces ten wiąże się oczywiście z koniecznością wysiedlenia dotychczasowych mieszkańców na obszary peryferyjne miasta, prowadząc do uczynienia ich egzystencji niewidzialną, tj. wyłączonej z publicznego spojrzenia. Proces ten wpisuje się w zaproponowaną przez De Cautera koncepcję kapsularyzacji (*capsularization*) przestrzeni miejskich, wyznaczaną przez dwa typy ekologii: fantazję prowadzącą do disneifikacji miasta, tj. przekształcenia go w nieustannie reprodukowane symulakrum oraz zagrożenie symbolizowane przez kamery przemysłowe i inne narzędzia nadzoru przestrzeni miejskiej⁶. Efektem interferencji obu tych strategii jest wytworzenie pozornej przestrzeni publicznej wzmacniającej segregację obszaru miejskiego zarówno w porządku wertykalnym, jak i horyzontalnym, rozciągającej się pomiędzy biegunami rozrywki i nadzoru oraz otwarcia i izolacji⁷. W ten sposób, by użyć sformułowania Janssona i Amandy Lagerkvist, miasto legitymizuje własną egzystencję, jak

⁴ *Ibidem*, 28.

⁵ *Ibidem*.

⁶ L. De Cauter, *The Capsular Civilization: On the City in the Age of Fear*, Rotterdam 2004, s. 46.

⁷ *Ibidem*, s. 34.

również autorytet elit politycznych i administracyjnych, które stoją za jego „poprawnością”⁸.

Ten rodzaj strategii re(prezetowania) miasta został współcześnie wzmocniony poprzez wkroczenie w obszar kreacyjny technologii cyfrowych. Odnosząc się do tej nowej fazy imaginatywnego potencjału miast, Janet Ward używa terminu *televisual city*⁹. Telewizualizacja miasta polega na tworzeniu jego medialnych obrazów dystrybuowanych na nośnikach CD-ROM, a także dostępnych, w formie 360-stopniowych nawigacyjnych panoram zamieszczanych na miejskich portalach internetowych. Taką strategię przyjęły m.in. władze miasta Berlina w ramach promowania koncepcji Nowego Berlina. Analizując ten przykład, Ward przywołuje frazę, która po raz pierwszy pojawiła się w pismach Karla Schefflera w 1910 roku, a następnie została powtórzona przez Ernsta Blocha w roku 1932, zgodnie z którą Berlin to miasto zawsze stające się, lecz nigdy istniejące¹⁰. W sukurs tego typu konstatacjom przychodzi planista miejski Peter Marcuse, twierdząc, że Nowy Berlin to nieustanne opieranie się na konstrukcji, której efektem jest obraz, a nowy charakter miasta zawiera się w konstrukcji samej w sobie¹¹. Tę ontologiczną nierealność Nowego Berlina znakomicie portretuje film *Biegnij, Lola, biegnij* w reżyserii Toma Tykwera, w którym ulice przemierzane przez tytułową Lolę, choć sprawiają wrażenie realnie istniejących, w żaden sposób nie pokrywają się z rzeczywistą topografią miasta¹².

Warto w tym miejscu przywołać opublikowaną w 1972 roku poetycką powieść *Le città invisibili* Italo Calvino, której protagonistami uczynił autor imperatora Kublai Khana i podróżnika Marco Polo. Nieustannie zajęty sprawami swojego imperium władca został pozbawiony możliwości obejrzenia na własne oczy rządzonych przez siebie miast, toteż zawezwał do siebie znanego podróżnika, by ten opisał mu bogactwo i piękno metropolii wchodzących w skład rozległego państwa. Konstruując poetyckie opisy, Calvino odwołał się do imaginatywnego potencjału prezentowanych miast. Termin ten pojawia się jako kategoria deskryptywna także w tekście Lewisa Mumforda o ponad dziesięć lat wyprzedzającym publi-

⁸ A. Jansson, A. Lagerkvist, *op. cit.*, s. 37.

⁹ J. Ward, *Berlin, the Virtual Global City*, „Journal of Visual Culture” 2004, nr 3, s. 240.

¹⁰ *Ibidem*, s. 241 – w tekście Ward zdanie to brzmi: *a city always to become and never to be*.

¹¹ P. Marcuse, *Reflections on Berlin: The Meaning of Construction and the Construction of Meaning*, „International Journal of Urban and Regional Research” 1998, nr 22, s. 331.

¹² J. Ward, *op. cit.*, s. 251.

kację włoskiego pisarza. Mumford pisze w nim o *Invisible City*, charakteryzując je poprzez pryzmat rozwoju globalnych technologii informacyjnych, który przynosi obietnicę (lub zagrożenie) przemiany przestrzeni miejskiej w ageograficzną całość, lub jej przeciwieństwo – „uniwersalną konurbację”. Oba te zjawiska łączą się jego zdaniem z „dematerializacją lub eterycznym przekształceniem” spowodowanym usunięciem dotychczas stabilnych granic obszaru miejskiego. Nie chodzi mu jednak o zanik przestrzeni miejskiej jako takiej, lecz o jej przekształcenie w wizję urbanistyczną za pośrednictwem nowych technologii. Wizja ta stoi w opozycji do modelu opisanego przez Arystotelesa w księdze VII *Polityki*, zgodnie z którą organizm miejski definiowany jest przez jasno określone i poddane całkowitej kontroli granice¹³.

Z powyższych uwag jasno wynika, że mediatyzacja przestrzeni miejskiej posiada dwa oblicza. Z jednej strony wiąże się ona z kreowaniem wizerunków miasta za pośrednictwem dostępnych mediów. Z drugiej oznacza, że sama struktura urbanistyczna zmierza ku sytuacji, którą Kittler określił mianem miasta jako medium (*city as a medium*), wchodzącego w interakcję z mieszkańcami i turystami za pośrednictwem systemu kamer i ekranów, które ciasną siecią oplatają poszczególne przestrzenie miejskie¹⁴.

Polskie miasta – pomiędzy metropolią i artystyczną perełką

W niniejszym rozdziale będzie rozpatrywany pierwszy z opisanych przypadków, w ramach którego pojawia się nowa formuła prezentowania przestrzeni miejskich w wybranych polskich produkcjach serialowych z ostatnich lat. Można go określić jako kreowanie przestrzeni abstrakcyjnych. Termin ten, zaczerpnięty z rozważań Henri Lefebvre’a, odnosi się do przestrzeni pozbawionej naturalnych sprzeczności, która staje się obrazem porządku¹⁵.

Analizie poddane zostały cztery czołówki popularnych polskich seriali telewizyjnych, w których miasto staje się istotnym bohaterem budowania ekranowej narracji. Są to: *Brzydula* (TVN) i *Teraz albo nigdy!* (TVN), w których sportretowana została Warszawa, *Majka* (TVN) rozgrywająca się w Krakowie oraz *Pierwsza miłość* (Polsat), dla której tło stanowi

¹³ Por. L. Mumford, *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, Nowy Jork 1989, s. 540 i 563. Pierwsze wydanie tej książki pochodziło z 1961 roku.

¹⁴ F. Kittler, *The City is a Medium*, „New Literary History” 1996, nr 27, s. 717–729.

¹⁵ Por. H. Lefebvre, *op. cit.*, rozdział 4.

Wrocław. Wybór czołówek wymienionych seriali został podyktowany faktem, że występuje ono w nich jako istotny element kreowania świata przedstawionego. Spośród czterech wymienionych aż trzy zostały zrealizowane w formie filmu animowanego, która sprzyja pogłębianiu iluzji wizualnej. Czołówka serialu *Brzydula* nawiązuje do utrwalonych w ikonografii filmowej widoków Nowego Jorku. Zabieg ten przejawia się głównie w ujęciach panoramy miejskiej zbudowanej z wieżowców, widzianej poprzez park. Zastosowany w tym przypadku mechanizm obserwacji z przeciwległego brzegu, w którym park pełni rolę granicy, zastępując rzekę, łączy się ze świadomym budowaniem miasta jako znaku metropolii. W wizerunku tym pojawiają się także, znane z osadzonych w Nowym Jorku filmów, ujęcia z okien biurowców oraz szeregową zabudowę, która przypomina kamienice na Manhattanie, zaś dom tytułowej bohaterki – znacznie oddalony od centrum Warszawy – pojawia się w czołówce jedynie epizodycznie. Warszawa jest tu ukazywana jako odpowiednik światowych megamiast o ustalonym statusie symbolicznym. Obraz ten nosi wszelkie cechy kreacyjności, która została skonstruowana dzięki właściwemu doborowi portretowanych przestrzeni oraz wykluczeniu obszarów nieodpowiadających budowanemu wizerunkowi. Metoda ta znajduje zastosowanie w obrębie narracji filmowej, w której miasto reprezentowane jest za pośrednictwem zbliżeń stalowo-szklanej konstrukcji fasady firmy Febo & Dobrzański, widoków parków oraz wnętrz eleganckich restauracji, w których bywają bohaterowie, bądź plenerów podmiejskich, które służą jako tło romantycznych schadzek. Także w serialu *Teraz albo nigdy!* stolica portretowana jest poprzez drapacze chmur położone w jej centrum, które zostają zderzone z różnorodnymi symbolami wielkomiejskiego transferu: znakami drogowymi, sygnalizatorami świetlnymi, mostami, wiaduktami, przejściami dla pieszych, trakcjami elektrycznymi i widokami samolotu lecącego nad miastem. Pojawiające się w czołówce blokowiska zostają umiejętnie wplecione w wizerunek szklanych wysokociowców i mogą w pierwszej chwili pozostać niezauważone. Wartym odnotowania zabiegiem animacyjnym są zatrzymania oraz przyspieszenia wybranych kadrów, dzięki którym widz nabiera przeświadczenia o dynamice przedstawianego miasta. Interesujące może się wydać to, że w obu przypadkach nie pojawiają się odwołania do świeżo wyremontowanego Traktu Królewskiego (ulice Nowy Świat i Krakowskie Przedmieście), a także placu Zamkowego czy warszawskiej Starówki – najbardziej chyba rozpoznawalnych widoków stolicy. Wszystkie wymienione elementy warszawskiej panoramy kojarzą się przede wszystkim ze sztucznie powołaną do życia przeszłością jako efektem odbudowy Starego Miasta po II wojnie światowej. Reżyserzy obu „warszawskich” czołówek odżegnują się od

przeszłości, starając się konstruować wizerunek Warszawy jako nowoczesnej stolicy, noszącej wszelkie cechy zachodnich metropolii.

Nieco inaczej postępują twórcy prezentujący na ekranie Wrocław i Kraków. Dolnośląskie miasto, będące miejscem akcji serialu *Pierwsza miłość*, zostaje sportretowane za pośrednictwem licznych ujęć kamienic położonych przy Rynku, uzupełnionych wizerunkami staromiejskiego Ratusza i wybudowanej na Ostrowie Tumskim katedry Świętego Jana Chrzciciela z charakterystycznym dwuwieżowym portalem. Głównym reprezentantem nowoczesności jest modernistyczny Dom Towarowy Rudolfa Petersdorffa (obecnie noszący nazwę *Kameleon*) zaprojektowany przez czołowego reprezentanta niemieckiego ekspresjonizmu Ericha Mendelsohna w latach 1927–1928, a pojawiające się tu i ówdzie mosty zostają sprowadzone niemal do roli poręczy, czy ramy dla poszczególnych przedstawień, aniżeli reprezentują realną chlubę architektoniczną Wrocławia. Kraków – główne miejsce akcji serialu *Majka* – zostaje pokazany przez pryzmat Rynku Głównego, zwłaszcza najbardziej charakterystycznej jego części, jaką stanowią Sukiennice, oraz położony w pobliżu kościół Mariacki. Warto przy okazji zaznaczyć, że to jedyna fabularna czołówka w analizowanym zestawie. Stworzono w niej wariację na temat Krakowa jako „miasta artystycznego z tradycjami”, którego wizerunek zostaje oparty na prezentacji wyselekcjonowanych fasad kamienic położonych na poszczególnych pierzejach Rynku, obrazów przedstawiających cyklistów na oryginalnych rowerach, pawie, klauna, dorożki i słoneczniki oraz deszcz baniek mydlanych, wzmacniający jedynie niezwykłą atmosferę urokliwych zakątków, w których można się bez pamięci zatracić. Charakterystyczne, że w przypadku obu omawianych powyżej czołówek istotna rola estetyczna przypada kostce brukowej, niepojawiającej się w żadnym z „warszawskich” leadów, w których preferuje się raczej nowocześnie wyglądające arterie komunikacyjne.

***Iconicity* – czyli miasto wykreowane w montażu**

W jednym z artykułów David C. Chaney zadaje pytanie, które wydaje się znakomicie trafiać w refleksję nad estetyczną konstrukcją przestrzeni miejskiej w omawianych czołówkach polskich seriali. Socjolog związany z uniwersytetem w Durham zastanawia się nad problematycznym statusem reprezentacji obrazowej, który jego zdaniem może zostać przedstawiony za pośrednictwem następującego pytania: w jaki sposób możemy przybliżyć się ku bardziej szczegółowym studiom nad mechanizmami, dzięki którym przedmioty (cechy środowiska wizualnego) stają się

podmiotami (legitymizowanymi agentami reprezentacji obrazowej)¹⁶. Jednocześnie Chaney zauważa, że problem ten częściej podnoszono, pytając o to, w jaki sposób konwencje obrazowej reprezentacji obecne we współczesnej kulturze wizualnej mogą zostać odczytane jako dowody znaczenia przewidywanych zainteresowań społecznych¹⁷, w czym zbliża się do rozumienia problemu w sposób, w jaki podszedł do niego Martin Jay, pisząc o wizualności specyficznej kulturowo¹⁸.

W przypadku wszystkich czterech omawianych czołówek mamy do czynienia z rodzajem wizualności, która podlega specyficznym kulturowym dominantom, nakazującym traktować Warszawę jako polską metropolię, Kraków czynić przestrzenią artystyczną – w przypadku *Majki* obrazowaną przez nader powierzchowne, by nie powiedzieć naiwne symbole – w której spełniają się marzenia, zaś Wrocław sytuować na przecięciu tradycji z nowoczesnością. We wszystkich czterech narracjach przedmioty (ulice, place, charakterystyczne dla poszczególnych miast budynki) zyskują wymiar podmiotowy, stając się aktywnymi czynnikami uprawomocniania utrwalonych kulturowo konwencji w portretowaniu wymienionych miast. Calvinowskie miasto niewidzialne kreowane przy pomocy słownej narracji, staje się *iconicity* – miastem ikonicznym, czyli, jak pisał David C. Chaney, obrazem w funkcji symulowanej rzeczywistości¹⁹. Jednocześnie zbudowane z poszczególnych elementów miejskiej panoramy weduty Wrocławia, Krakowa i Warszawy uzyskują status wirtualnej kreacji, w której zderzają się ze sobą oddalone nierzadko o kilkanaście kilometrów obiekty, nakładają się na siebie atrakcyjne widoki i koegzystują interesujące prospekty uliczne. Efekt ten, uzyskiwany dzięki zabiegom montażowym, nie ogranicza się jedynie do analizowanych czołówek, lecz zostaje rozszerzony na cały mechanizm wizualizacji przestrzeni miejskiej w wymienionych produkcjach. Niedościgłym artystycznie wzorem takiego myślenia o portretowaniu przestrzeni miejskiej jest klasyczny film Dżigi Wiertowa *Człowiek z kamerą* z roku 1929, w którym radziecki reprezentant eksperymentalnego kina montażowego zestawia ze sobą kadry zarejestrowane w różnych miastach Związku Radzieckiego, aby przedstawić dynamikę wirtualnej w gruncie rzeczy metropolii, będącej symbolem nowoczesnego miasta na miarę założeń rewolucji. Równie kreatywnym podejściem wykazują się realizatorzy wspomnianych seriali,

¹⁶ D.C. Chaney, *Contemporary Socioscapes: Books on Visual Culture*, „Theory, Culture & Society” 2000, nr 17, s. 114.

¹⁷ *Ibidem*, s. 115.

¹⁸ M. Jay, *Wstęp*, [w:] *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, red. T. Brennan, M. Jay, Londyn 1996, s. 3.

¹⁹ Por. D.C. Chaney, *op. cit.*, s. 116.

starając się stworzyć w nich nowy wizerunek polskich miast, poprzez usuwanie z kadrów wszystkich elementów, które mogłyby tę wirtualną, symulakryczną rzeczywistość zaburzyć. Nie jest to zresztą zabieg obecny jedynie w polskiej produkcji filmowej i telewizyjnej. W ostatniej dekadzie jednym z najdoskonalszych przejawów tej metody było stworzenie obrazu oczyszczonej ze wszelkich oznak zużycia i starzenia się paryskiej dzielnicy Montmartre w filmie Jean-Pierre Jeuneta *Amelia* (2001).

Podobnie jak zaawansowane techniczne wizualizacje Nowego Berlina, także wirtualne wizerunki polskich miast w najnowszych produkcjach serialowych mają na celu wykreowanie swoiście symulakrycznej narracji opisującej miasta stające się, ale nieistniejące.

Na koniec tych rozważań warto zauważyć, że istotnym elementem uzupełniającym wizualny portret miast jest ścieżka dźwiękowa stanowiąca muzyczną oprawę pojawiających się na ekranie widoków. W piosence rozpoczynającej *Pierwszą miłość* zastosowano inwokację do miasta: „Z niepokoju drzę, więc obejmij mnie, dobry Wrocławiu, z marzeń utwórz mgłę, bym zmieniła się, bym ukryła”. Tekst ten wzmacnia jedynie imaginatywny potencjał przedstawianej przestrzeni, która jawi się jako sprzymierzeniec bohaterów, a nie tylko tło ich codziennych zmagañ. W *BrzydUli* wykorzystano piosenkę Anny Jantar zaczynającą się od słów: „Tyle słońca w całym mieście, nie widziałeś tego jeszcze, popatrz, o popatrz, szerokimi ulicami niosą szczęście zakochani, popatrz, o popatrz”. Pozytywna wymowa tekstu zestawiona zostaje z wysoce – także dzięki użyciu techniki animacyjnej – zestetyzowaną przestrzenią miejską. W przypadku *Majki* i *Teraz albo nigdy!* pojawiające się w czołówkach słowa piosenek: „Najlepsze wciąż musi przyjść, na lepsze wciąż czekasz ty” (*Teraz albo nigdy!*) i „Czuję, że sama sobie tego nie zmyśliłam, kolejnej z dróg szukając znów. Czuję, jak w moim sercu rodzi się nadzieja, gdy biegnę już kolejną z dróg” (*Majka*) nie odnoszą się bezpośrednio do przestrzeni miejskiej. Jednak poprzez zestawienie zacytowanych wersów z wizerunkiem miasta, dynamicznym w pierwszym przypadku i romantycznym w drugim, sygnalizuje się tkwiący w przestrzeni urbanistycznej potencjał spełniania marzeń bohaterów.

Podsumowując, umiejscowienie akcji wieloodcinkowej produkcji w konkretnym mieście stało się nie tylko elementem *touristic management*, lecz również, poprzez konstrukcję specyficznej przestrzeni miejskiej, wyrazem wzrastającej audiowizualizacji przestrzeni publicznej. Przytoczone przykłady kreowania wizerunków Krakowa (*Majka*), Warszawy (*Teraz albo nigdy!* i *Brzydula*) i Wrocławia (*Pierwsza miłość*), ukazują mechanizmy wirtualizacji prowadzące do stworzenia nowego, atrakcyjnego produktu, jakim jest nowy typ „niewidzialnego” miasta

czynionego widzialnym w procesie odbioru telewizyjnego. Miejsce kreatywności poetyckiej zajmują w tym procesie rozmaite techniki montażowe oraz mechanizmy estetyzacji, opierające się przede wszystkim na wykluczaniu, czynieniu niewidzialnymi, tych obszarów portretowanych miast, które nie wpisują się w założoną przez realizatorów wizję, a zabieg ten prowadzi do stworzenia całkowicie imaginatywnej przestrzeni aktualizującej się w praktykach odbiorczych.

Bibliografia

- Chaney D.C., *Contemporary Socioscapes: Books on Visual Culture*, „Theory, Culture & Society” 2000, nr 17.
- De Cauter L., *The Capsular Civilization: On the City in the Age of Fear*, Rotterdam 2004.
- Jansson A., Lagerkvist A., *The Future Gaze: City Panoramas as Politico-Emotive Geographies*, „Journal of Visual Culture” 2009, nr 8.
- Kittler F., *The City is a Medium*, „New Literary History” 1996, nr 27.
- Lefebvre H., *The Production of Space*, Oxford 1991.
- Marcuse P., *Reflections on Berlin: The Meaning of Construction and the Construction of Meaning*, „International Journal of Urban and Regional Research” 1998, nr 22.
- Mumford L., *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, Harcourt, Brace & Co., New York 1989.
- Soja E.W., *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London 1989.
- Sorkin M., *Variations of a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, New York 1992.
- Vision in Context: Historical and Contemporary Prospectives on Sight*, red. T. Brennan, M. Jay, London 1996.
- Ward J., *Berlin, the Virtual Global City*, „Journal of Visual Culture” 2004, nr 3.

Abstrakt

Rozdział przedstawia najważniejsze stanowiska teoretyczne obecne w rozważaniach nad skonstruowaną przestrzenią miejską. Pojawiają się tu pojęcia geografii emotywnej, wartości znakowej, kapsularyzacji przestrzeni miejskich, telewizualizacji miasta czy idea przestrzeni-jako-obrazu. Przywołana zostaje także figura niewidzialnych miast, zapożyczona zarówno z rozważań Lewisa Mumforda, jak i wydanej w 1972 roku powieści Italo Calvino.

Rozdział ukazuje możliwość zastosowania narzędzi analitycznych wypracowanych w obrębie badań z zakresu geografii kulturowej i studiów kulturowych do analizy sposobów konstruowania wizerunków wybranych polskich miast

(Warszawy, Krakowa, Wrocławia) w obszarze kultury popularnej na przykładzie czołówek popularnych polskich seriali z ostatnich lat.

Rozdział przedstawia mechanizmy wirtualizacji prowadzące do stworzenia atrakcyjnego produktu, jakim jest nowy typ „niewidzialnego” miasta. Czyni się je widzialnym w procesie, w którym miejsce kreatywności poetyckiej zajmują techniki montażowe oraz mechanizmy estetyzacji opisane przez Wolfganga Welscha, prowadzące do stworzenia imaginatywnej przestrzeni aktualizującej się w praktykach odbiorczych.

Słowa kluczowe: geografia kulturowa, przestrzeń-jako-obraz, telewizualizacja miasta, niewidzialne miasta, czołówki seriali, polskie seriale.

***Le città invisibili* – practices of virtualization of urban space portrayed in Polish TV series**

Abstract. The chapter presents the most significant theoretical approaches related to different methods of constructing of urban space. The following terms are discussed: emotive geographies, sign-value, capsularization of a city space, televisual city and spaces-as-images. It also includes references to the concept of invisible city, borrowed from Lewis Mumford's reflections as well as from a novel by Italo Calvino published in 1972.

The chapter presents possibility of applying analytical tools invented within the frame of cultural geography and cultural studies in order to enable interpretations of how images of some Polish cities (Warsaw, Krakow, Wroclaw) are constructed in popular culture. It is discussed in reference to opening credits of popular Polish TV series produced in recent years.

The chapter presents mechanisms of virtualization that leads to production of a new type of 'invisible' city as an attractive artifact. This city becomes visible in a process in which poetical creativity is repalced by film editing as well as aestheticization processes once described by Wolfgang Welsch. This process results in constructing imaginative space appearing in reception practices of the viewers.

Key words: cultural geography, spaces-as-images, televisual city, invisible city, TV series opening credits, Polish TV series.

Piotr Stawiński

Media, religia i polityka. Teleewangelizacja w społeczno-politycznych realiach USA

Wprowadzenie

„Szybki wzrost Chrześcijańskiej Prawicy w końcu lat 70. [ubiegłego wieku] zaskoczył obserwatorów amerykańskiego życia politycznego” – napisał Mathew C. Moen i na potwierdzenie pokazał, że w najgorętszym okresie (od marca 1979 do lutego 1980 r.) dziennikarze, zaliczeni przez niego do najbardziej zdziwionych, zdobyli się na dwa analityczne teksty dotyczące tego zagadnienia¹. W wydanej w 1987 r. pracy *Religion and Politics in the United States* Kenneth D. Wald tak to scharakteryzował: „Ze wszystkich zmian i niespodzianek we współczesnym życiu politycznym, z pewnością żadna nie była tak nieoczekiwana, jak polityczne wskrzeszenie się ewangelikalnego protestantyzmu w latach 70.”².

Dziś już istnieje cała, wciąż rosnąca, biblioteka prac traktujących o tym odrodzeniu (religijnym i politycznym) konserwatywnych środowisk amerykańskich, z punktu widzenia historyków, socjologów, politologów i medioznawców³. Dlaczego tych ostatnich? Dlatego że istotnym elementem procesu była aktywność telekasznodziejów i niektórym jej aspektom zostanie poświęcony ten tekst. Będą to refleksje z punktu widzenia religioznawcy.

¹ M.C. Moen, *From Revolution to Evolution: The Changing Nature of the Christian Right*, „Sociology of Religion” 1994, t. 55 (3), s. 346. Potem ta sytuacja uległa zmianie i opracowania analityczne lub – częściej – publicystyczne zaczęły się pojawiać lawinowo.

² K.D. Wald, *Religion and Politics in the United States*, New York 1987, s. 182.

³ Por. np.: A. Peck, *Teleewangelizm, apokalipsa i polityka*, Tyczyn 2005 (tam bogata bibliografia).

Ewangelikalizm

Wydaje się zasadne zacząć od przybliżenia znaczenia terminu „ewangelikalny protestantyzm”.

W języku polskim mamy w użyciu trzy określenia pochodzące od słowa „ewangelia”: ewangeliczny, ewangelicki i ewangelikalny. Wszystkie mają źródło w greckim *euangelion*, określającym „dobrą nowinę” (w świeckim znaczeniu raczej nagrodę, jaką zyskiwał przynoszący dobre wieści, choć także występującym w sensie religijnym w kultach pogańskich⁴). Przymiotnik „ewangeliczny” używany bywa w kilku znaczeniach, utrwalonych w myśli chrześcijańskiej. Przede wszystkim zatem oznacza wszystko to, co wynika z Ewangelii i w niej ma swoje korzenie (ewangeliczny nakaz, ewangeliczna postawa, wartości itd.). Od czasów reformacji, która głosiła powrót do Słowa, ewangelicyzm jest stosowany jako synonim protestantyzmu i w przymiotnikowej formie „ewangelicki” bywa częścią oficjalnej nazwy kościołów tego nurtu (np. polski Kościół Ewangelicko-Augsburski czy Ewangelicko-Reformowany).

Ewangelicznymi nazywają się także kościoły protestanckie, mające rodowód w tzw. drugiej reformacji, dla których charakterystyczny jest chrzest dorosłych (np. Kościół Ewangelicznych Chrześcijan, Kościół Chrześcijan Baptystów, Ewangeliczna Wspólnota Zielonoświątkowa) lub organizacje zrzeszające te kościoły (np. Alians Ewangeliczny)⁵.

Trzeci przymiotnik – ewangelikalny – odnosi się do ogólnościatowego obecnie ruchu międzywyznaniowego, w łonie (zazwyczaj konserwatywnego) protestantyzmu, podkreślającego główne tezy reformacyjne, przy jednoczesnym unikaniu dyskursu nad szczegółowymi kwestiami dogmatycznymi. „Teologiczna treść tego przesłania podkreśla najwyższą rangę Biblii jako ostatecznego autorytetu w sprawach wiary i praktyki chrześcijańskiej, centralne znaczenie Chrystusowego zbawczego dzieła dokonanego na krzyżu, nieodzowną konieczność osobistego przyswojenia przez wierzącego Jezusa Chrystusa poprzez »upamiętanie« się z grzechów i doświadczenie nowych narodzin (nawrócenia, *metanoi*) oraz potrzeby aktywnego, osobistego zaangażowania wierzącego w wykonywaniu swych religijnych i społecznych, określonych przez Pismo Święte zobowiązań”⁶. Interkonfesyjność ewangelikalna pozwala wykraczać poza

⁴ A. Świderkówna, *Od ewangelii do Ewangelii*, <http://mateusz.pl/duchowosc/as-oede.htm>, dostęp: 20.05.2010.

⁵ Por.: *Ewangelikalizm*, strona Ewangelikalnej Wyższej Szkoły Teologicznej (EWST), <http://www.ewst.pl/o-ewst/ewangelikalizm/>, dostęp: 20.06.2010.

⁶ T.J. Zieliński, *Purytanizm. Zarys dziejów, ideologii i obyczajów anglosaskiego ruchu reformacyjnego*, „Rocznik Teologiczny ChAT” 1995, t. 37, z. 2, s. 240.

wiele spornych kwestii chrześcijańskich i angażować się w ekumeniczną współpracę, np. z katolikami czy żydami⁷.

Nurt ten swój szczególny profil przybrał pod wpływem amerykańskiego protestantyzmu i to jego oblicze zostanie niżej omówione. Początki ewangelikalizmu amerykańskiego pokazywane są różnie:

- 1) Najdalej sięga się – wskazując inspiracje anglosaskie – do wpływów duchowości metodystycznej czasów tzw. Wielkiego Przebudzenia (od lat 30. i 40. XVIII w.) i Drugiego Wielkiego Przebudzenia z początków wieku XIX. Dość powszechnie się przyjmuje, że wspólne korzenie radio- i teleewangelizacji tkwią w retoryce i formach ekspresji takich XVIII- i XIX-wiecznych kaznodziejów przebudzeniowych, jak George Whitefield (1714–1770), Reuben Archer Torrey (1856–1928), Billy Sunday (1862–1935) czy Mordecai Ham (1877–1961)⁸. Warto jednak dodać, że w tej wielonurtowej inspiracji religijnej (rodzimy tradycji purytańskich i wspomnianych metodystycznych), rolę odegrał także pietyzm, rozwijający się w luteranizmie pod koniec wieku XVII, podkreślający znaczenie osobistego nawrócenia i takiejże wiary w zbawczą moc ofiary Chrystusowej. „Zainicjowane przez pietystów (hernhutów) misje dały impuls wielkim przebudzeniom amerykańskim i zainspirowały pierwszych metodystów”⁹.
- 2) Czasem wskazuje się na początek XX wieku (co może wynikać z łączenia ewangelikalizmu z fundamentalizmem klasycznym, czyli eponimicznym). Wtedy to protestantyzm głównego nurtu, dotąd nie szar-

⁷ Por.: *Ewangelikalizm*, op. cit. Niektórzy badacze (np. J.M. Gordon, *Evangelical Spirituality from the Wesleys to John Scott*, London 1991), szeroko rozumiejąc termin „chrześcijaństwo ewangeliczne”, znajdują w nim miejsce również na katolickie ruchy odnowy. Zob.: Z. Pasek, *Topika zbawienia w polskich kancjonatach ewangelikalnego protestantyzmu*, Kraków 2004, s. 12; K.A. Fournier, *Ewangeliczni katolicy*, Warszawa 1998.

⁸ Szczególne miejsce zajmuje wśród nich Georg Whitefield, który pierwszy na wielką skalę wprowadził takie elementy masowej ewangelizacji, jak głoszenie na zewnątrz, własna przenośna ambona, uczenie się kazań na pamięć, ćwiczenie gestów i mimiki przed lustrem. Wystąpienia poprzedzał informacjami w prasie, stąd nazywany bywa mistrzem *public relations*. Zob.: J. Mahaffey, *Preaching Politics: The Religious Rhetoric of George Whitefield and the Founding of a New Nation*, Waco 2007; H.S. Stout, *The Divine Dramatist: George Whitefield and the Rise of Modern Evangelicalism*, Grand Rapids 1991. William Ashley Sunday (1862–1935), do 1891 r. zawodowy baseballista, nawrócony w 1886 r.; od 1896 r. do śmierci duchowny chrześcijański, uczestnik spektakularnych kampanii ewangelizacyjnych. „Płomienny kaznodzieja, porywający miliony mieszanką teatralności, humoru i ognia piekielnego”. D.J. Stewart, *Billy Sunday! Man of God*, http://www.jesus-is-savior.com/Great%20Men%20of%20God/billy_sunday.htm, dostęp: 20.06.2010.

⁹ Z. Pasek, op. cit., s. 12.

pany szczególnie silnie wewnętrznymi napięciami, stanął w obliczu nowego zjawiska, które w skrócie możemy nazwać modernizmem. Seminaria, organizacje misyjne, teologowie i chrześcijańscy dziennikarze w liczbie niemożliwej do zignorowania otwierali się na teorię ewolucji, nowoczesne metody krytyki biblijnej, hasła emancypacji kobiet i postulaty liberalnej teologii. Reakcją na to był rozwój fundamentalizmu, reprezentującego postawy tych, co – używając słów redaktora baptystycznego pisma „Watchman-Examiner”, Curtisa L. Lawsa – „są gotowi stoczyć szlachetną walkę w obronie fundamentów”¹⁰.

Ostrość sformułowań i separatystyczna postawa obrońców „fundamentów” zniechęcała część chrześcijan, nawet skłonnych poprzeć ich przekonania, lecz nieakceptujących zamykania się na dialog. Do nich należał Harold John Ockenga (1905–1985), duchowny kongregacjonalistyczny, przywódca ewangelikalny, uznawany za najważniejszego twórcę tzw. neoewangelikalizmu (*Neo-evangelicalism, New Evangelicalism*)¹¹. Nurtu, który powstał w drugim ćwierćwieczu XX w. właśnie w środowisku określonym mianem fundamentalistycznego, tj. pozostającym w ostrym sporze z tendencjami liberalno-modernistycznymi. Ockenga podzielał wiele przekonań teologicznych swoich konserwatywnych towarzyszy, ale nie uznawał wojowniczej retoryki uzasadniającej izolacjonizm. Ujmował to tak: „Akceptując teologiczne założenia fundamentalizmu (...) odrzucam jego eklezjologię i teorię społeczną. Wołanie o poniechanie separatyzmu i zaangażowanie się społeczne znalazło oddźwięk w sercach wielu ewangelików (...) różni ich pragnienie włączenia się dzisiaj do dialogu teologicznego. Nowe spojrzenie na miejsce Ewangelii w społecznych, politycznych i gospodarczych aspektach życia”¹².

Ockenga był współzałożycielem Krajowego Stowarzyszenia Ewangelikalnego (National Association of Evangelicals) i w latach 1942–1944 jego prezydentem¹³. Ta prężnie rozwijająca się organizacja¹⁴ reprezentowała

¹⁰ Cyt. za: D. Motak, *Nowoczesność i fundamentalizm. Ruchy antymodernistyczne w chrześcijaństwie*, Kraków 2002, s. 76.

¹¹ Zob.: *Two Reformers of Fundamentalism: Harold John Ockenga and Carl F.H. Henry*, red. J.A. Carpenter, New York 1988.

¹² Cyt. za: Harold Ockenga, [w:] *Theopedia. An Encyclopedia of Biblical Christianity*, http://www.theopedia.com/Harold_Ockenga, dostęp: 22.07.2010; por. także: J. Tołwiński, *Kształtowanie się poglądów amerykańskiego fundamentalizmu protestanckiego od I-ej wojny światowej*, Warszawa 2000, s. 90.

¹³ Por.: W.R. Hutchinson, *Errand to the World: American Protestant Thought and Foreign Missions*, Chicago 1987; *The Evangelical Tradition in America*, red. L.I. Sweet, Macon 1984.

¹⁴ W krótkim czasie liczyła około dwóch i pół miliona członków. Na początku lat 70. skupiała 34 denominacje i 26 pojedynczych zborów; za: J. Tołwiński, *op. cit.*, s. 90.

ludzi i instytucje umiarkowane, co nie znaczy „nowoczesne”, stąd często chrześcijanie ewangelikalni sami siebie określali jako „literalnych” wobec „symbolicznej” postawy liberałów¹⁵. Jednak w oczach bardziej konserwatywnych chrześcijan pozostawali co najmniej ludźmi szkodliwego kompromisu. Tym bardziej, że w następnych latach szeregi neoewangelików zasilili młodszy działacze, nadając mu rys radykalizmu społecznego. Rozdzwięk między obu środowiskami stopniowo się rozszerzał, chociaż przełom lat 70. i 80. znów zaciemnił wzajemne różnice¹⁶.

3) Niektórzy z autorów wskazują, że ewangelikalizm zaczął się w latach 50. XX w. i wtedy wiąże go z działalnością głośnych kaznodziejów, jak Billy Graham (William Franklin Graham, Jr, ur. 1918), i „przejściem od fundamentalizmu do »neoewangelikalizmu«”¹⁷.

Billy Graham stał się powszechniej znany na początku lat 50., umiejętnie łącząc czysto religijne przesłanie z wymogami czasów mu współczesnych. Uczył, że Biblia otwiera drogę zbawienia dla wszystkich, którzy uwierzą w zbawczą moc Jezusa, jednocześnie w surowych tonach pokazując, że tylko zwrot ku wartościom biblijnym może ocalić Amerykę w walce z zagrożeniami światowego totalitaryzmu. W 1950 r. powstało

¹⁵ *Evangelicalism*, [w:] *A New Dictionary of Religions*, red. J.R. Hinnells, Cambridge 1995, s. 161, II. Chrześcijanie ewangelikalni zachowali konserwatywny pogląd na kwestię inspiracji biblijnej, ale np. kwestie eschatologiczne mogły ich różnić. Zagadnienie zakresu pojęć „fundamentalista”, „chrześcijanin ewangelikalny” jest niejednakowo naświetlane w literaturze przedmiotu. Nie są tym samym, ale też wiąże je liczne powinowactwa historyczno-teologiczne, niekiedy trudne do jasnego rozzeznania przez samych zainteresowanych. Świadomi uproszczenia (zwłaszcza w tym drugim aspekcie, teologicznym), możemy przywołać określenie George’a M. Marsdena, że „fundamentalista to chrześcijanin ewangeliczny, którego coś złości” [G.M. Marsden, *Understanding Fundamentalism and Evangelicalism*, Grand Rapids 1991, podaję w tłum. D. Motak, *op. cit.*, s. 68 – tam więcej na ten temat oraz literatura przedmiotu], natomiast ewangelikał to – w oczach tego pierwszego „propagator anemicznej neutralności”; W.E. Ashbrook, *Evangelicalism. The New Neutralism*, Columbus 1969.

¹⁶ Na temat różnic między fundamentalizmem a (neo)ewangelikalizmem zob.: J. Tołwiński, *op. cit.*, s. 88–104; C. Wilcox, *Evangelicals and Fundamentalists in the New Christian Right: Religious Differences in the Ohio Moral Majority*, „Journal for the Scientific Study of Religion” 1986, t. 25 (3), s. 355–363.

¹⁷ *Evangelicalism*, *op. cit.*, s. 161, I. Na gruncie polskim ewangelikalizm doczekał się m.in. następujących opracowań: A. Siemieniowski, *Ewangelikalna duchowość nowego narodzenia a tradycja katolicka*, Wrocław 1997; T.J. Zieliński, *Ewangelikalizm*, [w:] *Religia. Encyklopedia PWN*, red. T. Gadacz, B. Milerski, Warszawa 2001, t. 3, s. 498–501; *Ewangelikalny protestantyzm w Polsce u progu XXI stulecia*, red. T.J. Zieliński, Katowice 2004; N. Modnicka, *Małe światy polskiego ewangelikalizmu. Studium z antropologii interpretatywnej*, Łódź 2013; T.J. Zieliński, *Protestantyzm ewangelikalny. Studium specyfiki religijnej*, Warszawa 2013.

Stowarzyszenie Ewangelizacyjne Billy'ego Grahama (Billy Graham Evangelistic Association, BGEA). Jego celem było głoszenie ewangelii „możliwie najszerzszemu gronu osób”, a metody, które stały się szybko znakiem firmowym tego kaznodziei, obejmowały „krucjaty ewangelizacyjne” (*crusade-style ministry, crusade meetings*) często w wielkich metropoliach, treningi ewangelizacyjne dla młodzieży, radiowe, a potem i telewizyjne programy religijne. Szybko też nadał swoim działaniom rys ekumeniczny i teologicznej otwartości. Pierwszym był radiowy program pod nazwą „Godzina Decyzji” (*Hour of Decision*). Potem przyszedł czas na telewizję, w której wykorzystywał nagrywane wcześniej materiały z religijnych spotkań i kazań. Jego pierwsza wielka akcja pokazana na kanale ogólnym przyniosła półtora miliona listów do stacji TV, wykazując zasięg oddziaływania tego medium¹⁸.

Podsumowując tę część rozważań, wypada podkreślić nieprecyzyjność pojęcia „chrześcijaństwo ewangeliczne”, gdybyśmy chcieli używać go w odniesieniu do konkretnych wyznań czy denominacji. Nie jest także łatwo przeprowadzić linię demarkacyjną między „ewangelikami” a fundamentalistami protestanckimi, bo pojęcia te częściowo i w różnych okresach zachodzą na siebie, by w innych przypadkach wykazywać zasadnicze różnice. Ponadto, do omawianych wcześniej inspiracji duchowych dodać należy – silną zwłaszcza w czasach nam bliższych – obecność szerokiego nurtu duchowości zielonoświątkowej (pentekostalnej), w jej dynamicznej – teologicznie i w formach ekspresji – religijnej postaci.

A zatem słuszne wydaje się patrzeć na ewangelikalizm nie jak na doktrynę, ale żywe doświadczenie egzystencjalne, wiary opartej na osobistym spotkaniu z Chrystusem¹⁹, „w szerszym rozumieniu obejmujące wszystkie Kościoły i ruchy, które wyraźnie akcentują konieczność przeżycia nawrócenia, niekoniecznie łącząc je, jak np. baptyści, z chrztem wodnym (chrztem dorosłych). Przykładami może być ruch pietystyczny i jego dziedzictwo w świecie luteranckim oraz metodyzm”²⁰.

Radio- i teleewangelizacja

Pierwszeństwo kościelnej transmisji radiowej przypisywane jest stacji KDKA w Pittsburgu, z Calvary Episcopal Church, na początku stycznia 1921 r. W roku 1927 około sześćdziesięciu grup religijnych miało w Stanach Zjednoczonych swoje rozgłośnie radiowe. Rok wcześniej została powołana do życia Federalna Komisja Radiowa (Federal Radio Commission,

¹⁸ B. Graham, *Just as I am*, New York 1997.

¹⁹ A. McGrath, *Evangelicalism and the Future of Christianity*, London 1994, s. 51.

²⁰ Z. Pasek, *op. cit.*, s. 12.

1926), przemianowana później (1934) na Federalną Komisję Łączności (Federal Communications Commission), która zaraz opracowała regulacje prawne dotyczące radiowych stacji nadawczych. Było to naglące, ponieważ powstały już w owym czasie stacje CBS (Columbia Broadcasting System) i NBC (National Broadcasting Company), a w kilka lat później kolejna, MBS (Mutual Broadcasting System)²¹. Ich istnienie i zakres oddziaływania stwarzały korzystną sytuację dla działań ewangelizacyjnych w eterze, bo można było wykupić u nich czas antenowy, co stwarzało szansę zaistnienia tym spośród organizacji religijnych, które nie mogły sobie pozwolić na bardzo kosztowne utrzymanie własnej stacji.

W okresie Wielkiego Kryzysu i po nim następowały znaczące zmiany w popularności, a co za tym idzie – liczebności amerykańskich denominacji. Tradycyjne i w jakiś sposób kojarzone ze strukturami państwa wspólnoty protestanckie (prezbiteriańskie, metodystyczne, kongregacyjne czy episkopalne) ustępowały pola obecnym dotąd raczej na obrzeżach. Takim jak kościoły uświęceniowe (*Holiness churches*) czy kościoły Boga (*Churches of God*)²².

Wśród pionierów radioewangelizacji szczególne miejsce zajmuje Charles Edward Fuller (1887–1968). Duchowny prezbiteriański, potem baptystyczny, w końcu pastor niezależnej kongregacji ewangelikalnej. Zasłynął jako natchniony kaznodzieja radiowy, najpierw (od 1930) lokalnie, a od 1937 r. w programie ogólnopństwowym. Szczególną popularność zyskała jego audycja „The Old-Fashioned Revival Hour”, będąca na antenie od października 1937 r. Program, który już po dwóch latach osiągnął 10-milionową słuchalność, a w połowie lat 40. doszedł w przybliżeniu do 20 milionów w około 600 stacjach radiowych w całych Stanach²³, nadawano co tydzień w niedzielę. Był mieszkanką ludowych przyśpiewek, muzyki gospel i kazań religijnych. Swoją ogromną popularnością wyznaczył standardy tego typu audycji radiowej na następne dekady. Fuller był aktywnym radiokaznodzieją aż do śmierci; pełnił też funkcję dyrektora powstałej w 1934 roku *Gospel Broadcasting Association* oraz – co również stanie się typowe dla radio- i telenastępców – z pozyskiwanych środków

²¹ *A History of Evangelism and Mass Media*, http://mkmccarthy.homestead.com/files/A_HISTORY_OF_EVANGELISM_AND_MASS_MEDIA.htm, dostęp: 20.07.2010.

²² M.A. Noll, *The Work We Have To Do. A History of Protestants in America*, New York 2002, s. 100–101.

²³ Podaję za: *Charles Fuller*, Institute for the Study of American Evangelicals, <http://isae.wheaton.edu/hall-of-biography/charles-fuller>, dostęp: 22.07.2010; por.: G. Marsden, *Reforming Fundamentalism: Fuller Seminary and the New Evangelicalism*, Grand Rapids 1987; J.E. Wright, *The Old Fashioned Revival Hour and the Broadcasters*, Whitefish 2007 (wersja elektroniczna dostępna na portalu: <http://books.google.pl>, dostęp: 22.07.2010).

ufundował z pomocą *National Association of Evangelicals* seminarium w Pasadenie (*Fuller Theological Seminary*), największą ponadwyznaniową uczelnię teologiczną w Stanach Zjednoczonych²⁴.

Chrześcijańskie środowiska ewangelikalne szybko rozpoznały możliwości, jakie daje wykorzystanie mediów masowych.

W roku 1957 kaznodzieja ewangelikalny Malcolm Boyd ogłosił pracę pt. *Crisis in Communication. A Christian Examination of the Mass Media*²⁵. Boyd, naonczas członek wydziału Union Theological Seminary w Nowym Jorku, był również asystentem do spraw teologicznych przy produkcji audycji radiowych. Łączył zatem teorię z praktyką, a jego książka, wbrew tytułowi, nie tyle zajmowała się kryzysem w sferze komunikacji, ile była podręcznikiem dla chrześcijańskich duchownych wykorzystujących nowoczesne formy docierania do odbiorców²⁶. Jej autor, wielki zwolennik szerokiego spektrum środków kaznodziejskich, doradzał odstępnie od tradycyjnych form religijnego *entourage'u* na rzecz telewizyjnego *show*, kierowanego do możliwie najszerzej widowni, nieograniczonej przynależnością wyznaniową.

Wraz z nastaniem w latach 50. telewizyjnej ewangelizacji nastąpiła nowa era w ewangelikalizmie, określana mianem „kościół elektroniczny”²⁷. Jego definicja zaproponowana przez Jeffreya K. Haddena (1980) brzmi: „Kościół elektroniczny to całokształt takiejże komunikacji, która jest powszechnie postrzegana przez nadawców i odbiorców jako religijna w intencji i treści”²⁸. Według internetowego *Media-Dictionary.com* jest to „użycie mediów elektronicznych, takich jak radio, telewizja i Internet do edycji treści religijnych i angażowania ludzi do religijnej aktywności”²⁹. Niektórzy autorzy podkreślają, że „kościół elektroniczny” czy inaczej „telekościół” to zjawisko typowo północnoamerykańskie, związane ze środowiskami konserwatywnego protestantyzmu³⁰. I choć dzisiaj tylko

²⁴ M.A. Noll, *op. cit.*, s. 101.

²⁵ M. Boyd, *Crisis In Communication. A Christian Examination of the Mass Media*, Garden City 1957.

²⁶ Por.: „International Communication Gazette” 1958, t. 4, nr 1, s. 129–130.

²⁷ *A History of Evangelism...*, *op. cit.* Na temat miejsca telewizji w społeczeństwie amerykańskim zob.: D.J. Boorstin, *Amerykanie. Fenomen demokracji*, tłum. J. Kozak, Warszawa 1995, s. 377–383.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ <http://www.media-dictionary.com/definition/electronic-church.html>, dostęp: 22.07.2010.

³⁰ *The Brill Dictionary of Religion*, red. K. von Stuckrad, Leiden 2006, t. 4, s. 1854. Według niektórych, konserwatywni protestanci w USA mają nieomal wyłączność na telereligię, kontrolując trzy czwarte audycji. Por.: B. Bretthauer, *Geschäftsmänner Gottes auf Erden: Fundamentalismus und Medien in den USA*, [w:] *Politisierte Religion*, red. H. Bielefeldt, W. Heitmeyer, Frankfurt 1998, s. 232. W *The Encyclope-*

z wielkim trudem dałoby się bronić tego geograficzno-kulturowego zawężenia, to bez wątpienia tam w reformowanym chrześcijaństwie amerykańskim szukać należy źródeł, inspiracji i pierwszych form ewangelizacji wykorzystującej wspomniane wyżej media³¹.

Przepis z roku 1960 wydany przez Federalną Komisję Łączności obligował właścicieli stacji do przeznaczania części czasu antenowego na programy społecznie pożyteczne. Ponieważ religia objęta była tym zakresem, grupa kaznodziejów dostawała darmową okazję do publicznej prezentacji. Wprawdzie o tym, kto otrzymał taką szansę, w znacznym stopniu decydowała powołana w roku 1950 Narodowa Rada Kościołów (*National Council of Churches*), prezentująca dość liberalne stanowisko w sprawach teologicznych i społecznych³², konkurencyjna wobec bardziej konserwatywnego, powstałego w roku 1942 Narodowego Stowarzyszenia Ewangelikalnego (NAE), jednak generalnie stwarzało to lepsze możliwości i motywowało do aktywności wszystkie środowiska.

Złożona rzeczywistość społeczna lat 60. odcisnęła piętno na obrazie amerykańskiego protestantyzmu. Kościoły tzw. głównego nurtu (*main-line protestantism*), które jeszcze w XIX wieku określały wzorce tamtejszego stylu życia, teraz zwróciły się ku tendencjom liberalnym, zaczęły akcentować wiarę w ludzkie możliwości ponad zbawczą moc miłości bożej, niektóre podjęły „flirt” z marksizmem lub przynajmniej skupiały się na społecznym (ziemskim) aspekcie religii. I – nieco paradoksalnie – zaczęły tracić członków na rzecz wspólnot głoszących rygorystycznie wszechmoc Boga i nieomyłność Biblii. „Te denominacyjne przesunięcia zdają się pokazywać, że kościoły wskazujące ostre granice w sprawach wiary i praktyk, akcentujące nadprzyrodzoność i stawiające swoim członkom wymagania, wygrały”³³.

dia of American Religious History, red. E.L. Queen, S. Prothero, G.H. Shattuck, Jr., New York 1996, t. 1, s. 203, czytamy: „Niezależnie od długiej historii religijnych audycji w Stanach Zjednoczonych, określenie »kościół elektroniczny« zwykle odnosi się do programów produkowanych przez konserwatywnych protestantów spośród fundamentalistów, ewangelikałów i tradycji zielonoświątkowej”.

³¹ W rozważaniach tych zostawiam na boku religijność wirtualną (internetową), zasługującą na odrębne potraktowanie, skupiając się na radiu i telewizji.

³² Słowo „liberalne” nie jest tu może najbardziej precyzyjne, chodzi o pewien rodzaj otwartości wynikający z międzywyznaniowego, a nawet ekumenicznego charakteru tej organizacji. Powstała ona z połączenia istniejącej od roku 1908 Federalnej Rady Kościołów (*Federal Council of Churches*) i kilku innych organizacji, dla wzmacniania wzajemnych kontaktów, realizacji wspólnych przedsięwzięć (przekład Biblii: *Revised Standard Version*) i koordynacji relacji z władzami świeckimi.

³³ M.A. Noll, *op. cit.*, s. 107. Tendencja ta umacniała się w następnych dekadach: w końcu lat 90. około jednej czwartej Amerykanów była związana ze wspólnotami

Religia i polityka

Początkowo konserwatywni chrześcijanie trzymali się z dala od polityki (jeśli nie liczyć poparcia w swoim czasie prohibicji)³⁴. Późniejsze rozstrzygnięcia Sądu Najwyższego, przeciw modlitwie w szkołach publicznych (1962, 1963) czy dopuszczające aborcję (1973), zdecydowanie zmieniły nastawienie wielu z nich, skłaniając do zaangażowania politycznego. Ważnym elementem i jednocześnie dla wielu źródłem tego zaangażowania było radio i telewizja; „środowiska ewangelikalne stworzyły fenomen »telewangelizacji«”³⁵ i teraz zaczęły skutecznie wykorzystywać go do realizacji swoich celów.

Refleksji nad tym fenomenem towarzyszy pytanie o źródła tej otwartości, z jaką konserwatywne generalnie środowiska podjęły nowe wyzwania technologiczne. Pamiętajmy zatem, że silne akcentowanie powinności misyjnej było i jest po dzień dzisiejszy charakterystycznym i motywującym rysem duchowości protestanckiej, więc i ewangelikalnej³⁶. Alister McGrath wśród zasad ewangelikalizmu wymienia: „Priorytet ewangelizacji zarówno dla indywidualnego chrześcijanina, jak i Kościoła jako całości”³⁷. Gdy zaś idzie o postaci tej działalności, to bez wątpienia mają one źródło w przebudzeniowych formach ekspresji.

Odejście od instytucjonalizacji i doktrynalizacji przesłania na rzecz indywidualnego odrodzenia, dla którego kluczowym terminem są „powtórne narodziny”. Doświadczenie nawrócenia, będącego centrum przeżycia religijnego zarówno dla tych, co go już doznali i dają „świadcstwo”, jak i tych, co na nie czekają. Zewnętrzna oprawa nabożeństwa (chór gospel, emocjonalne kazanie, spektakularne uzdrowienia, czasem mówienie

typu *Bible-believing, born again, holiness*, lub inaczej ewangelikalnymi, konserwatywnymi czy z nurtu zielonoświątkowego.

³⁴ O przyczynach pisze: M. Potz, *Granice wolności religijnej. Kwestie wolności sumienia i wyznania oraz stosunku państwa do religii w Stanach Zjednoczonych Ameryki*, Wrocław 2008, s. 164–165.

³⁵ *Evangelicalism*, *op. cit.*, s. 162, I.

³⁶ W latach 20. XX wieku połowa z 30 tysięcy światowych misjonarzy chrześcijańskich pochodziła ze Stanów Zjednoczonych i Kanady, w samych Chinach było ich blisko 3,5 tysiąca. W latach 50. dwie trzecie wszystkich to byli Amerykanie [za: M.A. Noll, *op. cit.*, s. 108].

³⁷ A. McGrath, *op. cit.*, s. 51. Pozostałe wymienione przez niego zasady to: naczelną autorytet Pisma Świętego jako źródła poznania Boga i jako przewodnik chrześcijańskiego życia; majestat (*majesty*) Jezusa Chrystusa, narodzonego jako wcielony Bóg, Pan i odkupiciel grzesznej ludzkości; panowanie Ducha Świętego; potrzeba osobistego nawrócenia i ważność chrześcijańskiej wspólnoty dla duchowegożywienia się (*nourishment*), solidarności i wzrostu [za: Z. Pasek, *op. cit.*, s. 12].

językami lub stan ekstazy) to atmosfera, w której „wspólnota wiernych przemienia się stopniowo w *audience cult* kult widowni czy nawet fan-klub (...) swojego pastora”³⁸. Krystalizował się też pewien typ medialny – doskonałego mówcy i charyzmatycznej osobowości, co nierzadko graniczyło z kultem jednostki i niewiele miało wspólnego z pogłębionym przesłaniem teologicznym.

Od lat 70. środowiska ewangelikalno-fundamentalistyczne zdominowały przekaz radiowo-telewizyjny, by pod koniec tej dekady związać się z polityczną konserwatywną prawicą, w ramach New Christian Right. To okres największego wzrostu teleewangelizacji i rosnącego znaczenia politycznego środowisk ewangelikalnych. „Chrześcijańska prawica”, będąca częścią szerszego nurtu określanego mianem „religijnej prawicy” (Religious Right), to „ruch społeczno-religijny, mający ambicje skutecznego działania na arenie politycznej w celu reprezentowania i promowania w ramach różnego rodzaju procedur decyzyjnych, charakterystycznych dla państwa demokratycznego, światopoglądu konserwatywnych chrześcijan”³⁹. Przymiotnik „nowa” dodawany jest od końca lat 70. XX wieku i łączy się z imieniem znanego kaznodziei Jerry’ego Falwella. Obok niego wśród najgłośniejszych i najbardziej wpływowych wymieniane są nazwiska Pata Robertsona, Orala Robertsa, Jimmy’ego Swaggerta, Jima Bakкера.

W 1979 roku Falwell zorganizował Moral Majority, bardzo skuteczny instrument mobilizacji i oddziaływania, który stał się szybko najbardziej znaczącą organizacją po prawej stronie polityki⁴⁰. Już w roku 1980 miała oddziały w 50 stanach. Według własnych danych skupia około 65 mln członków, dla których pracuje 110 tys. kaznodziejów, a jej roczne dochody szacowane są na 110 mln dolarów⁴¹. Jej działalność polityczno-społeczna polegała na aktywizowaniu środowisk, którym bliskie są konserwatywne wartości i tradycyjny model obyczajowy, dotyczące modlitwy w szkołach (czy szerzej, obecności religii w życiu publicznym), wstrzeмиęliwości seksualnej, homoseksualizmu. Akcent na edukację opartą na wartościach religijnych sprawił, że ruch ufundował około 300 szkół wyższych i 25 tysięcy szkół niższego szczebla⁴².

³⁸ *The Brill Dictionary of Religion*, op. cit., IV, s. 1854–1855.

³⁹ M. Potz, op. cit., s. 160.

⁴⁰ *The Brill Dictionary of Religion*, op. cit., t. 2, s. 766. Według sondaży, w roku 2004 30% głosujących w USA deklarowało związki z tym ruchem.

⁴¹ Za: *ibidem*. Organizacja została rozwiązana w roku 1989, ale w 2004 roku Falwell reaktywował ją pod nazwą Moral Majority Coalition.

⁴² *Ibidem*, s. 767. Obecnie nurt ma niejednorodny skład, oprócz tradycyjnie w nim obecnych chrześcijan ewangelikalnych (fundamentalistycznych), w pewnym stopniu charyzmatycznych (choć ci bardziej związani są z Patem Robertsonem), są w nim katolicy i żydzi.

Aktywność tego duchownego (ale też innych głośnych teleewangelistów, jak John Hagee, Jack van Impe czy komentator radiowy Rush Limbaugh) odegrała istotną rolę w wyborach prezydenckich w latach 80. XX wieku i na początku XXI wieku⁴³.

Nie mniej wpływową postacią okazał się Pat Robertson, określany mianem „ewangelikalnego magnata medialnego”⁴⁴. W 1961 roku powołał on do istnienia sieć telewizyjną Christian Broadcasting Network (CBN), która szybko stała się zaczątkiem multimedialnego koncernu, obejmującego nie tylko działalność nadawczą w wielu miejscach świata, ale również dydaktyczną w ramach utworzonego przezeń uniwersytetu. Polityczne ambicje Robertsona przejawiały się w roku 1986, kiedy zgłosił chęć kandydowania na urząd prezydenta USA z ramienia partii republikańskiej. Z walki o nominację ostatecznie się wycofał, ale nie poniechał działalności. W 1989 roku powołał organizację pod nazwą Koalicja Chrześcijańska Ameryki (Christian Coalition of America), skutecznie wpływającą na scenę polityczną poprzez promowanie i forsowanie osób spełniających ideowe oczekiwania jej członków⁴⁵.

Flagowym programem Pata Robertsona jest transmitowany od roku 1966 *The 700 Club*, rodzaj telewizyjnego show, nieskupionego wyłącznie na kwestiach religijnych, ale poruszający zagadnienia społeczne, polityczne i gospodarcze, w szerokiej formule, która jednak generalnie służy utrwalaniu konserwatywnego, tradycyjnie chrześcijańskiego poglądu na świat⁴⁶.

Przywołane wyżej przykłady należą do najbardziej charakterystycznych, ale przecież nie jedynych dowodów mobilizacji i skuteczności w wykorzystaniu mediów dla propagowania własnego światopoglądu i wpływania na kształt społeczno-politycznej rzeczywistości.

Historia teleewangelizmu i jego związków z polityką to także opis reakcji liberalnej opinii publicznej na to niespodziewane dla niej ożywienie, wydawałoby się uśpionych lub też będących w nieodwracalnej defensywie środowisk. Ten szybki wzrost wywołał gwałtowny i często nieprzebiegający w środkach atak ze strony grup obcych ideowo konserwatyw-

⁴³ Jak podaje Anna Peck: „(...) dzięki ich zaangażowaniu politycznemu w 1980 r. 62% białych fundamentalistycznych ewangelików, szczególnie w *Bible Belt*, głosowało na R. Reagana, w 1984 r. – 80% bez względu na kolor czy pochodzenie etniczne, w 1988 r. – 88% poparło elekcję G.H. Busha” (A. Peck, *op. cit.*, s. 60).

⁴⁴ A *History of Evangelism...*, *op. cit.*

⁴⁵ Na temat P. Robertsona zob.: A. Peck, *op. cit.*, s. 99–105; na temat *Christian Coalition*: M. Potz, *op. cit.*, s. 188–191.

⁴⁶ Zob.: S.M. Hoover, *The „700 Club” as Religion and as Television: A Study of Reasons and Effects*, Ann Arbor 1985.

nemu protestantyzmowi. Zaczęły powstawać organizacje, np. *People for the American Way*, założona przez producenta telewizyjnego Normana Leara w roku 1981, przeciw – jak argumentował – dzielącej ludzi retoryce wpływowych prawicowych telekaszodziei, Jerry'ego Falwella i Pata Robertsona⁴⁷.

Retoryka, którą stosowali oponenci (a byli wśród nich również przedstawiciele innych nurtów chrześcijańskich), porównywała liderów do biblijnych osłów, Fawella zrównywano z Chomeinem, w pracach analityków znajdujemy porównania Chrześcijańskiej Prawicy do europejskiego faszyzmu...⁴⁸ Taki opis dominował w początkach lat 80., również w pracach akademickich, przedstawiających nowe postaci ewangelizacji, jako technologicznie zaawansowaną formę manipulacji⁴⁹.

Istotnym elementem wzmacniającym krytycyzm i przyczyniającym się do zahamowania popularności zarówno teleewangelizacji, jak i politycznych wpływów jej liderów w ramach Chrześcijańskiej Prawicy, była seria obyczajowych i finansowych skandali, które ujawniły się w związku z ich działalnością⁵⁰.

W 1988 roku organizacja nadawców religijnych National Religious Broadcasters, powołała komisję pod nazwą Ethics and Financial Integrity Commission, która zajęła się ustaleniem zasad działalności teleewangelizacyjnej, w tym także rywalizacji i współdziałania na tym polu. W tym czasie spora część aktywności przeniosła się do telewizji kablowych i satelitarnych, zmniejszyła się też – tak eksponowana wcześniej – rola telewizyjnych osobowości, „kaszodziejskiego gwiazdorstwa”⁵¹.

Problematyka religijna zaczęła coraz częściej gościć na ekranach w innych formach, rozrywkowych programach chrześcijańskich czy serialach typu „Christie”, „Seventh Heaven”, „Touched by Angel”. W sfabularyzowa-

⁴⁷ Por.: M.C. Moen, *op. cit.*, s. 346.

⁴⁸ *Ibidem*; R.D. Linder, *Militarism in Nazi Thought and in the American Religious Right*, „Journal of Church and State” 1982, t. 24, s. 263–279.

⁴⁹ Por.: J.K. Hadden, Ch. Swan, *Prime Time Preachers: The Rising Power of Televangelism*, Reading 1981.

⁵⁰ Niektóre prawdziwe, inne wyolbrzymione, położyły się cieniem na reputacji wszystkich: Jim Bakker został skazany za oszustwo; Jimmy Swaggart był ekskomunikowany przez swoją wspólnotę po tym, jak się okazało, że zatrudniał prostytutki w celach pornograficznych; Pat Robertson, przyłapany został na fałszowaniu swojego aktu małżeńskiego dla ukrycia przedmałżeńskiego poczęcia swojego dziecka i unikanie służby wojskowej w Korei; Oral Roberts był podejrzany o nieetyczne gromadzenie funduszy. Zob.: J.G. Hougland, Jr., D.B. Billings, J.R. Wood, *The Instability of Support for Television Evangelists: Public Reactions During a Period of Embarrassment*, „Review of Religious Research”, September 1990, t. 32, nr 1.

⁵¹ *A History of Evangelism...*, *op. cit.*

nej formie przekazują one „świadcstwo”, nie będąc kojarzone z odium, jakie spadło na świat teleewangelizacji za sprawą wspomnianych skandali.

Podsumowanie

W aspekcie religijnym rysem charakterystycznym zjawiska teleewangelizmu jest jego niejednorodność, można by nawet rzec z pewną przesadą, wyznaniowa amorficzność, wynikająca z sygnalizowanej wcześniej uniwersalizacji przesłania. Wszystko to, oczywiście, w granicach wyznaczanych pewnym rodzajem „ortodoksji” uznawanej przez szeroki nurt chrześcijaństwa ewangelikalnego i postaw fundamentalistycznych⁵². Ta cecha, podobnie jak szeroki wachlarz środków, nazwijmy je: inscenizacyjnych (scenografia, pieśni, słowa, gesty, emocje itd.), wyraźnie nawiązuje do religijności przebudzeniowej, tam ma swoje korzenie.

Takie formy ściągały na ich propagatorów zarzuty o odciąganie wiernych od ich macierzystych Kościołów i kreowanie jakiegoś fałszywego tworu kosztem „prawdziwych”, lokalnych struktur eklezjalnych. Prawdziwość owa – jak wskazywał ostry krytyk teleewangelizacji o. Richard McBrien – ma powstawać i się potwierdzać w sakramentalnej wspólnocie wiary i praktyk. A jednak badania przeprowadzane przez socjologów religii (m.in. z *Annenberg School of Communication*) nie potwierdzały w zasadzie obaw o odciąganie wiernych z ich macierzystych wspólnot przez telewizyjne programy religijne⁵³. Finansowemu wsparciu telewizyjnej działalności często towarzyszy nie mniejsze zaangażowanie w życie konkretnych lokalnych społeczności kościelnych⁵⁴.

W aspekcie społeczno-politycznym najistotniejsza wydaje się rola, jaką media odegrały w konsolidacji religijno-konserwatywnej części społeczeństwa amerykańskiego. Stworzyły dla niej wspólną platformę ideologiczną, skutecznie włączając się w ostatnich dziesięcioleciach do walki o kształt, jaki ma mieć obecność religii w życiu indywidualnym i społecznym. „Rozdrobniony w połowie stulecia fundamentalizm oraz ewangelikalizm, najczęściej o lokalnym charakterze, ograniczony do lokalnych, wiejskich lub małomiasteczkowych kościołów lub wspólnot, uzyskał nowy wymiar dzięki nowym środkom masowej komunikacji. Środki

⁵² Podział na „teleewangelizm baptystyczny” i „teleewangelizm zielonoświątkowy” jest konstrukcyjną kanwą opisu w pracy Anny Peck (A. Peck, *op. cit.*, rozdz. 3, 4).

⁵³ Por.: M.F. Korpi, K.L. Kim, *The Uses and Effects of Televangelism: A Factorial Model of Support and Contribution*, „Journal of the Scientific Study of Religion” 1986, nr 25 (4), s. 410–423.

⁵⁴ *The Brill Dictionary of Religion*, *op. cit.*, t. 4, s. 1855.

masowego przekazu połączyły istniejącą sieć wspólnot, co umożliwiło popularyzację idei, szybki rozwój ruchu w skali krajowej⁵⁵.

Według dość rozbieżnych szacunków obecnie widownia programów religijnych waha się od 13 do 60 milionów⁵⁶. I choć ich powszechnie deklarowanym celem jest nawracanie ku Bogu, w rzeczywistości *gros* aktywnych widzów to ludzie już nawróceni, do których stosuje się przywoływany wcześniej termin „powtórnie narodzeni” (*born again*). Jest to więc względnie stabilna grupa, często aktywna w swoich macierzystych kościołach, regularnie wspierająca programy datkami, szukająca raczej umocnienia swojej wiary niż jej odnalezienia.

Wbrew nachalnej i często niesprawiedliwej krytyce oponentów, przedstawiających zwolenników konserwatywnego protestantyzmu, skupionych wokół swoich religijnych i politycznych liderów spod znaku Christian Right, jako „niewykształconych i łatwych do kierowania nimi”⁵⁷, mamy w opisywanym zjawisku raczej do czynienia z pożądaną z punktu widzenia zasad demokracji, aktywizacją sporej, świadomej swoich przekonań i trwającej przy wartościach części amerykańskiego społeczeństwa⁵⁸.

Bibliografia

- A New Dictionary of Religions*, red. J.R. Hinnells, Cambridge 1995.
 Ashbrook W.E., *Evangelicalism, The New Neutralism*, Columbus 1969.
 Boorstin D.J., *Amerykanie. Fenomen demokracji*, Warszawa 1995.
 Boyd M., *Crisis In Communication. A Christian Examination of the Mass Media*, Garden City 1957.
 Bretthauer B., *Geschäftsmänner Gottes auf Erden: Fundamentalismus und Medien in den USA*, [w:] *Politisierte Religion*, red. H. Bielefeldt, W. Heitmeyer, Frankfurt 1998.
Ewangelikalny protestantyzm w Polsce u progu XXI stulecia, red. T.J. Zieliński, Katowice 2004.

⁵⁵ A. Peck, *op. cit.*, s. 61.

⁵⁶ Podaje za: *The Brill Dictionary of Religion*, *op. cit.*, t. 4, s. 1855.

⁵⁷ Por.: M.C. Moen, *op. cit.*, s. 347 (autor przytacza określenie użyte wobec chrześcijan ewangelicznych przez „Washington Post”).

⁵⁸ Por.: „Niektórzy wyrażają obawy, że przeniesienie absolutyzmu moralnego właściwego religii, zwłaszcza w jej fundamentalistycznej odmianie (roszczenie do wyłączności na prawdę), na teren polityki może zagrozić pluralizmowi, będącemu podstawową zasadą debaty publicznej. Wydaje się jednak, że takie obawy, przynajmniej dotychczas, nie potwierdziły się. W odróżnieniu od najsłabszych nurtów protestantyzmu (...) Religious Right – uważając naturalnie wyłącznie swoje przekonania za słuszne – nie odmawia nikomu prawa do głoszenia odmiennych opinii” (M. Potz, *op. cit.*, s. 194).

- Fournier K.A., *Ewangeliczni katolicy*, tłum. F. Kozub, Warszawa 1998.
- Gordon J.M., *Evangelical Spirituality from the Wesleys to John Scott*, London 1991.
- Graham B., *Just as I am*, New York 1997.
- Hadden J.K., Swan Ch., *Prime Time Preachers: The Rising Power of Televangelism*, Reading 1981.
- Hoover S.M., *The „700 Club” as Religion and as Television: A Study of Reasons and Effects*, Ann Arbor 1985.
- Houglan J.G., Jr., Billings D.B., J.R. Wood, *The Instability of Support for Television Evangelists: Public Reactions During a Period of Embarrassment*, „Review of Religious Research” 1990, t. 32, nr 1.
- Hutchinson W.R., *Errand to the World: American Protestant Thought and Foreign Missions*, Chicago 1987.
- Korpi M.F., Kim K.L., *The Uses and Effects of Televangelism: A Factorial Model of Support and Contribution*, „Journal of the Scientific Study of Religion” 1986, nr 25 (4).
- Linder R.D., *Militarism in Nazi Thought and in the American Religious Right*, „Journal of Church and State” 1982, t. 24.
- Mahaffey J., *Preaching Politics: The Religious Rhetoric of George Whitefield and the Founding of a New Nation*, Waco 2007.
- Marsden G.M., *Reforming Fundamentalism: Fuller Seminary and the New Evangelicalism*, Grand Rapids 1987.
- Marsden G.M., *Understanding Fundamentalism and Evangelicalism*, Grand Rapids 1991.
- McGrath A., *Evangelicalism and the Future of Christianity*, London 1994.
- Mech K., *Logos wiary. Między boskością a racjonalnością*, Kraków 2008.
- Modnicka N., *Małe światy polskiego ewangelikalizmu. Studium z antropologii interpretatywnej*, Łódź 2013.
- Moen M.C., *From Revolution to Evolution: The Changing Nature of the Christian Right*, „Sociology of Religion” 1994, t. 55 (3), s. 346.
- Motak D., *Nowoczesność i fundamentalizm. Ruchy antymodernistyczne w chrześcijaństwie*, Kraków 2002.
- Noll M.A., *The Work We Have To Do. A History of Protestants in America*, New York 2002.
- Pasek Z., *Topika zbawienia w polskich kancjonatach ewangelikalnego protestantyzmu*, Kraków 2004.
- Peck A., *Teleewangelizm, apokalipsa i polityka*, Tychyn 2005.
- Potz M., *Granice wolności religijnej. Kwestie wolności sumienia i wyznania oraz stosunku państwa do religii w Stanach Zjednoczonych Ameryki*, Wrocław 2008.
- Siemieniowski A., *Ewangelikalna duchowość nowego narodzenia a tradycja katolicka*, Wrocław 1997.
- Stawiński P., *Boży eksperyment. Purytanie w siedemnastowiecznej Ameryce*, Lublin 2012.

- Stout H.S., *The Divine Dramatist: George Whitefield and the Rise of Modern Evangelicalism*, Grand Rapids 1991.
- The Brill Dictionary of Religion*, red. K. von Stuckrad, Leiden 2006.
- The Evangelical Tradition in America*, red. L.I. Sweet, Macon 1984.
- Tołwiński J., *Kształtowanie się poglądów amerykańskiego fundamentalizmu protestanckiego od I-szej wojny światowej*, Warszawa 2000.
- Two Reformers of Fundamentalism: Harold John Ockenga and Carl F. H. Henry*, red. J.A. Carpenter, New York 1988.
- Wald K.D., *Religion and Politics in the United States*, New York 1987.
- Wilcox C., *Evangelicals and Fundamentalists in the New Christian Right: Religious Differences in the Ohio Moral Majority*, „Journal for the Scientific Study of Religion” 1986, t. 25 (3).
- Wright J.E., *The Old Fashioned Revival Hour and the Broadcasters*, Whitefish 2007.
- Zieliński T.J., *Ewangelikalizm*, [w:] *Religia. Encyklopedia PWN*, red. T. Gadacz, B. Milerski, Warszawa 2001, t. 3.
- Zieliński T.J., *Purytanizm. Zarys dziejów, ideologii i obyczajów anglosaskiego ruchu reformacyjnego*, „Rocznik Teologiczny ChAT” 1995, t. 37, z. 2.
- Zieliński T.J., *Protestantyzm ewangelikalny. Studium specyfiki religijnej*, Warszawa 2013.

Abstrakt

W niniejszym rozdziale przedmiotem zainteresowania jest zjawisko wykorzystywania mediów, takich jak radio i – głównie – telewizja, w procesie ewangelizacji i kształtowania postaw społecznych w Stanach Zjednoczonych. Analiza uwzględnia zarówno aspekt historyczny, tj. podobieństwo tej formy z działaniami charakterystycznymi dla okresu tzw. Wielkiego Przebudzenia (*Great Awakening*) (*Camp Meetings* itp.), jak i związek współczesnej teleewangelizacji z religijnymi i społeczno-politycznymi ruchami amerykańskimi ostatnich dekad (*Moral Majority*, *New Christian Right* i in.). Przedstawiony został obraz telekaznodziejów i związanych z nimi środowisk w oczach liberalnej opinii publicznej (mediów).

Słowa kluczowe: media, polityka, religia, ewangelizacja, chrześcijaństwo ewangelikalne, teleewangelizacja, fundamentalizm.

Media, Religion and Politics.

Televangelism in the socio-political realities of the USA

Abstract. The subject of interest in the present chapter relates to the phenomenon of the media use, such as radio and especially TV in the process of evangelism and formation of social attitudes in the USA. The analysis takes into consideration both the historical aspect, i.e. the similarity of this form to the characteristic activities

of the so-called Great Awakening period (Camp Meetings, etc.) as well as a contemporary relationship of Televangelism with the American religious and socio-political movements of the past decades (Moral Majority, New Christian Right and others). The current image of Televangelists and environments associated with them is shown in a distorting mirror from the perspective of the liberal public opinion and its media.

Keywords: media, politics, religion, evangelism, evangelicalism, televangelism, fundamentalism.

Marta du Vall

***Sacrum* i polityka w amerykańskim teatrze alternatywnym lat sześćdziesiątych XX wieku**

*Nasza twórczość artystyczna to jest życie (...), to jest coś, co każdy potrafi zrobić.*¹

aktorzy The Living Theatre

*Czym więc ma być teatr lat 60. i 70.? Synagogą, w której nie ma żadnego boga, ale odbywają się wciąż modły o to, aby objawił się punkt archimedesowy. Celem twórczości artystycznej, dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek, jest poszukiwanie sensu egzystencji poza sferą estetyki.*²

Julian Beck

Teatr kontrkulturowy odzwierciedlał wszystkie tendencje i rozważania ruchu kontestacji, którego apogeum przypadło na lata 60. i 70. XX wieku. Kontestacja najogólniej traktowana jest jako forma przekazu i komunikacji między ruchem protestu a resztą społeczeństwa³. Jednak sposobów rozumienia i analizowania tego pojęcia jest wiele:

1. Kontestacja nie odnosi się do kultury w ogóle, nie neguje wszelkich wartości i norm jako takich, lecz zorientowana bywa na rzeczywisty, określony system społeczny.
2. Stanowi immanentny, niezbywalny składnik kultury. Może się wywodzić z mechanizmów impaktu kulturowego, stanowić efekt transferu obcych ideologii, pochodzić z zapożyczeń wynikłych z kontaktu z in-

¹ A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975, s. 216.

² A. Kopkiewicz, *Sztuka buntu – koncepcje teatru alternatywnego lat 60.–70.*, za: www.innyswiat.most.org.pl/19/bunt.htm, dostęp: kwiecień 2013.

³ M. du Vall, A. Walecka-Rynduch, *Wyzwania komunikacyjne wobec polityki protestu (PR w ruchach społecznych i ruchach protestu)*, [w:] *Public Relations wobec wyzwań współczesności*, Kraków 2012, s. 45.

nymi kulturami, stanowić efekt dyfuzji, ale i tak jej główne przyczyny tkwią wewnątrz realnego systemu.

3. Kontestacja nie jest stanem rzeczy, zjawiskiem czy formą świadomości, lecz skomplikowanym, wielowymiarowym procesem społecznym posiadającym swoją wewnętrzną dynamikę i fazy rozwoju. Przejawia się przy tym w różnych formach i postaciach.
4. Odwołuje się często do emocji i ocen, przez co staje się bardzo kolorowa i plastyczna. Adaptuje mity i bogatą ikonografię zawartą w obrazach, plastyce, muzyce, tańcu i sztuce.
5. Kontestacja stanowi zazwyczaj czynnik współtowarzyszący zmianie albo poprzedzający bądź następujący po niej. Nie istnieje wyraźna zależność pomiędzy zmianą i kontestacją w schemacie wyjaśniania przyczynowo-skutkowego, ale da się ją ustalić co najmniej na poziomie logicznej zasady zmian towarzyszących. Orientacja na zmianę nie jest przy tym ani podstawowym, ani jedynym celem kontestacji.
6. Kontestacja wartościowana bywa na różne sposoby, z tendencją do ujęć dwubiegunowych. Przyjęty rodzaj ocen i ich skala zależy od punktu widzenia członków danego systemu kulturowego. Perspektywa ta wyznaczona jest zwykle stosunkiem do sądów i wartości uznanych za powszechnie przyjęte i akceptowalne przez konformistyczną większość.
7. Kontestacja prowadzi do wyodrębnienia szczególnego rodzaju grup o charakterze wspólnot, komun, do wzbogacenia i urozmaicenia życia społecznego o zbiorowości subkulturowe⁴.

W latach 60. XX wieku rzesze młodych ludzi postanowiły wystąpić w obronie wyznawanych przez siebie wartości, otwarcie nawołując do odcięcia się od oficjalnego systemu i związanej z nim kultury, postulując konieczność stworzenia społeczeństwa alternatywnego. Bunt młodzieży krajów bogatego Zachodu zrodził zjawisko zwane kontrkulturą. Bunt ten i jego emanacja w postaci kontrkultury kierowały się przeciw różnym przejawom zła świata dorosłych, przybierając przy tym niekiedy dość gwałtowne formy (demonstracji, a nawet aktów wandalizmu czy przemocy). Był to bunt przeciwko skostniałym elitom władzy. Jedną z podstawowych idei było wyzwolenie, pojmowane jako uwolnienie jednostki od nakazów społeczeństwa. Atakowano głównie różne przejawy pleniącego się zła w polityce i gospodarce, w społeczeństwie i samych ludziach. Swoją nonszalancją i odrzuceniem powszechnych wartości młodzieżowy ruch protestu podważał normy i nakazy społeczne. Wiązała się

⁴ T. Paleczny, *Nowe ruchy społeczne w warunkach globalizacji*, [w:] *Współczesna przestrzeń polityczna. Ewolucja czy rewolucja?*, Kraków 2011, s. 10–12.

z tym ucieczka od poboru wojskowego i publiczne palenie kart mobilizacyjnych. Również swoboda seksualna była wyzwoleniem od sztucznie narzuconych norm moralnych. Kontrkultura atakowała właściwy krajom Zachodu, a co za tym idzie właściwy Stanom Zjednoczonym, porządek polityczny i społeczno-ekonomiczny oraz kreowała się na sojusznika i obrońcę Trzeciego Świata. (Trzeci Świat nie cieszył się ówczesnie szczególną sympatią, z uwagi na jego liczne i bliskie związki ze światowym komunizmem, z którego politycznego i materialnego wsparcia obficie korzystał). W walce o „lepszego świat” połączył ludzi w miarę spójny system kontrkulturowych przekonań, takich jak pacyfizm, anarchizm (w tym feminizm), propagowanie ekologii (w tym wegetarianizm), sprzeciw wobec wszelkich form nietolerancji i dyskryminacji, próba odnalezienia swej tożsamości w innym niż zachodni systemie wartości, wreszcie – silnie lewicowa orientacja polityczna⁵.

Kontestacja represywnej kultury współczesnej, technokratycznej cywilizacji, oznaczała stworzenie własnego sposobu bycia, interpretacji świata i nowej sztuki⁶. Kontrkultura była odpowiedzią na skostnienie kultury. Należy wspomnieć, że zaczęła ona kiełkować tuż po wojnie w nowojorskich pubach, w których zbierali się młodzi poeci i poszukiwacze intelektualnych przygód – pokolenie, które przeszło do historii jako *beatnicy* – *beat generation*. Na przełomie lat 40. i 50. można było ich zlekceważyć jako grupkę egzaltowanych, przeceniających narkotyki, jazz oraz filozofię zen buntowników bez powodu. Jednak beatnikowska kontestacja zastanego porządku oraz ich postulaty totalnej wolności i przewartościowania dotychczasowej hierarchii okazały się brzemienne w skutki⁷. Efektem kontestacji *beat generation* są właśnie lata 60. Dekada ta stanowi kompleksowe zjawisko, mające wiele przyczyn, jednak jedną z podstawowych jest rewolucja kulturalna. Począwszy od rozpowszechnienia antykoncepcji, które uczyniło możliwą rewolucję seksualną, poprzez środki odurzające. Dalej telewizja: ludzie nagle zobaczyli odmienne sposoby życia, które poznawali z radością i bez obawy o konsekwencje. Do tego dochodzi zniesienie barier przestrzennych. Międzystanowy system autostrad i powszechna dostępność samochodów pozwoliły młodym ludziom podróżować po 30, 40, 50 mil, by spędzić wieczór czy weekend w zupełnie innym otoczeniu, bez jakiegokolwiek kontroli. Szybko rosnąca liczba studentów sprawiła, że wielu ludzi zostało nagle wystawionych na

⁵ M. du Vall, *Neokonserwatyzm w Stanach Zjednoczonych. Od Żywnotnego Centrum do epoki Reagana*, Kraków 2011, s. 64–65.

⁶ A. Kopkiewicz, *op. cit.*

⁷ E. Gorzadek, S. Szablowski, *Happening – nieudana ucieczka z muzeum*, Dodatek Kultura, „Dziennik Polska, Europa, Świat” 19.05.2006.

oddziaływanie idei moralnie i intelektualnie „wyzwalających” (jak to oni sami nazywali)⁸. Tradycyjny model społeczeństwa, z jego hierarchiami oraz rutynowymi sposobami tworzenia i konsumpcji sztuki, coraz gorzej przystawały do rzeczywistości⁹. Zamiast kultu pieniądza, władzy i kariery – umiłowanie wiecznego buntu, wyobraźni i wolności. Idee te znalazły wyraz nie tylko w działaniach społeczno-politycznych oraz stylu życia, ale i we wszystkich dziedzinach życia. Postulaty społeczne przenikały teorie estetyczne i *vice versa*¹⁰.

W tym okresie w środowiskach młodzieżowych, studenckich i intelektualnych rodzi się i rozwija ruch społeczno-polityczny i ideologiczny określany mianem Nowej Lewicy. Lewica ta była „nowa” w tym sensie, że odcinała się zarówno ideologicznie, jak i organizacyjnie od partii komunistycznych i socjaldemokratycznych, które miały ukształtowaną tradycję, wypracowane formy organizacyjne oraz doświadczenia walki politycznej. Typowy reprezentant Nowej Lewicy wierzył, że światu brak mądrości i sprawiedliwości, a winą za to obarczał panujący system władzy, wobec którego stawał w opozycji. Lewicowcy pragnęli sprawiedliwości społecznej dla mas. Ówcześni studenci, pochodzący ze wszystkich warstw społecznych, w pewnym sensie oderwani od kultury i przeszłości swoich przodków (jest to pokolenie, które nie doświadczyło wojny i którego przodkowie z reguły mieli niewielkie wykształcenie) czekali niecierpliwie na doktrynę, która zaspokajałaby dwie podstawowe potrzeby: po pierwsze, musiała obiecywać wyzwolenie jednostki; po drugie, musiała gwarantować sprawiedliwość społeczną. Przesłanie Nowej Lewicy było proste: cała władza na świecie jest uciskiem i cała władza jest uzurpowana; zniesienie tej władzy miało być krokiem do osiągnięcia sprawiedliwości społecznej i wyzwolenia jednostki. Nowa Lewica miała wpisany w swój program niczym nie pohamowany atak na istniejący system społeczno-ekonomiczny i polityczny Stanów Zjednoczonych. Stale poddawała krytyce istniejący *status quo*, tworzyła hasła jego radykalnej zmiany i sformułowania społeczeństwa przyszłości¹¹.

Kontrkultura młodzieżowa w Stanach Zjednoczonych była wyzwaniem dla systemu społecznego – kwestionowała wartości i instytucje społeczeństwa konsumpcyjnego i zmierzała do przewartościowania i przebudowy społecznej. W tej szeroko rozumianej kontrkulturze przeplatały się ze sobą nurty rewolucji politycznej, religijnej odnowy, odmowy służby

⁸ *Jak zachować cnotę we współczesnym kapitalizmie*, rozmowa z Rogerem Kimballem, „Europa”, 2.02.2005, nr (44) 5/05, s. 2.

⁹ E. Gorządek, S. Szablowski, *op. cit.*

¹⁰ A. Kopkiewicz, *op. cit.*

¹¹ M. du Vall, *op. cit.*, s. 67–68.

wojskowej, powrotu do natury i narkotycznego odlotu od rzeczywistości, które zjednoczyły się w kulminacyjnym proteście przeciwko wojnie w Wietnamie¹².

W ruchu kontrkulturowym istotną rolę odgrywał teatr, zarówno nieprofesjonalny teatr uliczny, łączący sztukę z polityką – teatr guerilla, jak i eksperymentatorski – na przykład The Living Theatre. Teatr miał być sztuką żywą, sprzeciwiającą się komercyjnym widowiskom i pośrednictwu mass mediów. Doświadczenia artystyczne i społeczne tego teatru stały się doświadczeniami twórczości spontanicznej i kolektywnej¹³.

Pisząc o teatrze guerilla, należy podkreślić, iż eksploatował on problematykę walki, buntu i sprzeciwu wobec kapitalizmu, seksizmu, rasizmu, wojen. Był on w latach 60. bardzo wygodnym sposobem szerzenia fermentu, gdyż nie wymagał dużych środków finansowych, przedstawienia mogły się odbywać praktycznie wszędzie. Teatr guerilla umożliwiał bezpośredni kontakt z widzem, dążono wręcz do zniesienia bariery aktor–widz, nakłaniano widzów do uczestnictwa. Zjednoczenie i wspólnota to wyjątkowo ważne dla teatru guerilla zjawiska, umożliwiają bowiem przełamanie alienacji i realizują koncepcję teatru – święta. Nawiązują do źródeł teatru: magicznych rytuałów, wielkiej fety, jak greckie Dionizje. Wobec tego przeniesiono większość działań teatralnych na ulice, często grano za darmo. Ale nie chodziło tylko o zabawę, wspólne przeżywanie było alternatywą dla alienacji; darmowe przedstawienia podkreślały niezależność twórców, odwrócenie się od sztuki komercyjnej. W teatrze guerilla istniały dwa podstawowe cele i dwie płaszczyzny działania: teatr jako nośnik informacji; przedstawienia miały pogłębiać świadomość i inspirować do walki, zmuszać do myślenia, uwrażliwiać. Aby przemiana odbiorcy była pełna, za transformacją umysłową winny iść zmiany w osobowości. Dlatego drugą płaszczyzną oddziaływania była próba wskrzeszenia nowych doznań psychicznych w uczestnikach spektaklu¹⁴. Należy podkreślić, że na rozwój teatru rewolucyjnego silnie oddziaływały doświadczenia profesjonalnych zespołów awangardowych, a także spopularyzowanie koncepcji terapii grupowej, różnych form psychodramy. Najwyraźniejszą inspiracją dla działalności zespołów guerilla stanowił The Living Theatre¹⁵.

¹² A. Kopkiewicz, *op. cit.*

¹³ A. Jawłowska, *op. cit.*, s. 215.

¹⁴ Za: *ibidem*; J. Rodenbeck, *Madness and method: before theatricality*, za: <http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/152638103322751065>, dostęp: styczeń 2005; oraz http://pl.wikipedia.org/wiki/Teatr_guerilla,_teatry_kontrkulturowe_i_alternatywne, dostęp: styczeń 2005.

¹⁵ A. Jawłowska, *op. cit.*, 215.

The Living Theatre to jeden z najwybitniejszych zespołów teatralnych XX wieku. Założony w 1947 roku przez performerę i malarza Juliana Becka¹⁶ i Judith Malinę¹⁷.

Uprawiał on bezkompromisową, awangardową estetykę i tworzył nowe wartości widowiskowe, inspirowany koncepcją teatru okrucieństwa sformułowaną przez Antonina Artauda¹⁸. Artaud wierzył, że teatr posiada moc scalającą uczucia i czyny, obrazy i rzeczy. Uważał teatr za miejsce, gdzie dokonuje się urzeczywistnienie, gdzie niewidzialne staje się widzialnym. Ten teatr projektowany przez Artauda powinien działać jak zaraza, oddziaływać przez analogie i magię, a miejsce teatru literackiego powinno w nim zastąpić działanie¹⁹. Teatr porównywał do rytuału i sądził, że podobnie jak magia, teatr może działać poprzez szok, wstrząs, wprowadzać w trans. Inspiracji szukał w kulturze Dalekiego Wschodu, a także wśród plemion meksykańskich. Głosił ideę teatru totalnego, który miał porazić i hipnotyzować wrażliwość widza, angażującego się aktywnie w widowisko²⁰.

¹⁶ Julian Beck (1925–1985), mąż Judith Maliny, amerykański aktor, scenograf, reżyser; założyciel (1947) i kier. (współ z żoną) Living Theatre w Nowym Jorku; twórca oprawy plastycznej przedstawień tego zespołu (*Frankenstein* 1965) i od-twórca wielu ról (Kreon, *Antygona* B. Brechta według Sofoklesa, udział w kreacji zbiorowej *Paradise Now!*); prace reżyserskie (*Ladies' Voices* G. Stein 1951).

¹⁷ Judith Malina (ur. 1926), amerykańska aktorka i reżyserka. W latach 1945–1947 studiowała w Dramatic Workshop przy New School for Social Research w Nowym Jorku pod kierunkiem E. Piscatora. Debiutowała w roku 1945 jako aktorka, a w 1951 roku jako reżyser w nowojorskim teatrze Cherry Lane. Związana z Living Theatre, założonym i prowadzonym wspólnie z mężem J. Beckiem od 1951, gdzie wyreżyserowała większość swoich spektakli, m.in.: *Rozmowę młodzieńca z manekinem* F.G. Lorki, *Pożądanie schwytane za ogon* P. Picassa, *Sonatę widm* A. Strindberga. Od wystawienia *The Connection* J. Gelberta w 1959 datuje się światowa kariera J. Maliny i Living Theatre, [za:] <http://213.180.130.202/wiem/00bd94.html>, dostęp: luty 2005.

¹⁸ Antonin Artaud (1896–1948), francuski poeta, aktor, reformator i teoretyk teatru. W młodości związany z surrealizmem (np. zbiór wierszy *L'oboliz des Limbes* 1925). Twórca tzw. teatru okrucieństwa. Po próbach aktorskich w zespole Ch. Dullina (1922–1924) odniósł sukces w filmie *Męczeństwo Joanny d'Arc* C.T. Dreyera (1928). W roku 1938 wydał swoje teksty w zbiorze manifestów i esejów zatytułowanym *Teatr i jego sobowtór* (wydanie polskie 1966), który stał się biblią młodej generacji. Jego idee znalazły urzeczywistnienie w dramaturgii S. Becketta i E. Ionesco. Wywarł wpływ na działalność takich zespołów, jak Living Theatre oraz Teatr-Laboratorium J. Grotowskiego. Pośmiertne wydanie zbiorowe pism *Oeuvres complètes* (t. 1–22, 1956–1988) za: <http://portalwiedzy.onet.pl/62077,haslo.html>, marzec 2006; szerzej: L. Kolankiewicz, *Święty Artaud*, Warszawa 1988.

¹⁹ J. Ostrowska, *The Living Theatre – od sztuki do polityki*, Poznań 2005, s. 32.

²⁰ Za: <http://portalwiedzy.onet.pl/62077,haslo.html>, luty 2005, oraz J. Rodenbeck, *op. cit.*

Można uznać, że Beck i Malina byli pierwszymi Amerykanami, którzy docenili potencjał nauki Artauda i jej wartość dla teatru. Natychmiast The Living Theatre zajął się propagowaniem pism francuskiego wizjonera i wcielaniem jego nauk w swoje przedstawienia. Założeniem The Living Theatre nie było wprowadzanie człowieka w kraj marzeń, lecz pokazywanie świata takim, jaki jest: brutalny, okrutny i absurdalny²¹. Ślady lektury pism Artauda można dostrzec już w sztukach wystawianych w roku 1959 i 1960 – *The Connection* i *The Marrying Maidens*. Jednak pierwszą świadomą realizacją artaudowskiego „teatru okrucieństwa” był spektakl *The Brig* (1963 r.). Okrucieństwo tam było dosłowne – przedstawiono brutalne bójkę, a nawet egzekucję przez ścięcie głowy na gilotynie. Taka dawka przemocy miała doprowadzić do przesyty i całkowitego braku tolerancji dla przemocy w ogóle²².

„Artaud wierzył, że jeśli tylko można sprawić, byśmy czuli, naprawdę coś czuli, wtedy odkrylibyśmy, że nie można tolerować cierpienia i bólu zbyt wielkiego do zniesienia. Gdybyśmy naprawdę coś czuli, moglibyśmy to zakończyć. A wtedy mogąc czuć, moglibyśmy prawdziwie odczuwać radość, radość wszystkiego innego – miłości, tworzenia, bycia w pokoju, bycia samym sobą”²³.

Od tego momentu twórcy The Living Theatre wielokrotnie odwoływali się do francuskiego wizjonera. Beck nazywał Artaud swoim mentorem i zastanawiał się jedynie „jak stworzyć to widowisko, tę konwulsyjną, napędzaną dżumą panoramę, która mogłaby tak wstrząsnąć ludźmi, w sposób bolesny dać im odczuć to, że stalowy świat prawa i porządku, sfalszowany przez cywilizację, który to niby odporny jest na barbarzyństwo, rozpułnąłby się”²⁴.

The Living Theatre przeszedł głęboką ewolucję od początku swego istnienia do swoich najgłośniejszych przedstawień. Ewolucja ta według Joanny Ostrowskiej²⁵ przebiegała dwutorowo:

- pierwsza tendencja – połączenie swojego zaangażowania politycznego z pragnieniem uprawiania teatru. Ta tendencja objawiała się m.in. zmianą repertuaru na bardziej radykalny oraz przełamaniu strachu, że teatr mówiący o polityce przestanie być teatrem poetyckim;
- druga tendencja – dążenie do zmiany samego teatru (przedstawiania, sposobu gry aktorskiej) tak, by proponowane treści polityczne mogły być w sposób wiarygodny prezentowane w teatrze. Realizując swo-

²¹ A. Jawłowska, *op. cit.*, s. 215.

²² J. Ostrowska, *op. cit.*, s. 35–36.

²³ J. Beck, *Introduction*, [w:] K.H. Brown, *The Brig*, NY 1965, [za:] J. Ostrowska, *op. cit.*, s. 36.

²⁴ *Ibidem*, s. 37.

²⁵ *Ibidem*, s. 74 i 77.

je zamierzenie, początkowo Malina i Beck prowadzili poszukiwania wewnątrz samego teatru, próbując wewnątrz przedstawień zacierać iluzyjność gry (udawanie, że spektakl to próba, że aktorzy naprawdę improwizują, wymaganie, by widzowie ingerowali w akcję sceniczną). Szybko jednak stracili wiarę w tego rodzaju działanie, czuli, iż nie mogą okłamywać widzów – aktorzy muszą grać siebie.

Jak pisze Joanna Ostrowska – ewolucja The Living Theatre to swego rodzaju proces zapominania o „byciu artystą”, proces, w którym wartości artystyczne schodzą na dalszy plan, a na pierwszy wysuwają się postulaty etyczne.

Anarchizująca postawa polityczna założycieli The Living Theatre przekładała się na zasady tworzenia przedstawień. Każda jednostka jest wolna, ma więc prawo tworzyć samemu, improwizować. Wolność jednostki realizuje się natomiast wewnątrz zbiorowości, w otwartych kontaktach z innymi, a więc w ramach „spektaklu”. Skostnienie, usystematyzowanie jest sprzeczne z zasadą anarchizmu²⁶.

Teatr Becka i Maliny pomimo ciągłych poszukiwań w pierwszej połowie lat 60. był uznawany za bardzo dobry zespół. Na jego przedstawieniach pojawiali się sławni ludzie świata sztuki i polityki, teatr zdobywał nagrody – był to ówczesnie teatr żywy, łączący ludzi.

Należy pamiętać, że członkowie zespołu Living Theatre byli mocno zaangażowani politycznie w akcje pacyfistyczne. W 1964 roku musieli opuścić Stany Zjednoczone wskutek prześladowań za swoją działalność kompromitującą uznane wartości, a w większej mierze w wyniku konfliktu z prawem. Grupa przekształciła się w żyjącą razem wspólnotę, w której zaczął zanikać podział pomiędzy działalnością zawodową a zwykłym życiem. Od 1964 roku, od czasu „przymusowej” emigracji do Europy, pobycie w więzieniu – teatr Becków zaczął się zmieniać. Obsesją aktorów stała się komunikacja z widzami. Tematem sztuk – problemy wolności, śmierci, dehumanizacja świata. Doświadczenia zespołu, także te pozateatralne, uczyniły niemożliwym tworzenie tradycyjnych spektakli, nawet tych awangardowych. Przedstawienia zaczęły przybierać charakter happeningów, nie opowiadały żadnej fabuły. Aktorzy w czasie przedstawień zaczynają improwizować, nie trzymają się tekstu, dodają ciągle coś od siebie²⁷. Teatr ówczesnie miał zachwiać w ludziach (widzach) poczucie tożsamości ich samych i ich społecznej funkcji, miał ośmieszyć instytucje i aparat władzy, prowokować, drażnić, wywoływać reakcje – nawet agresywne – zmuszać do dyskusji²⁸.

²⁶ *Ibidem*, s. 76.

²⁷ A. Jawłowska, *op. cit.*, 216.

²⁸ *Ibidem*, s. 219.

Pierwszym spektaklem na emigracji, który otworzył nowy etap pracy zespołu Becka i Maliny, były *Misteries ans Smaller Pieces* (październik 1964 r.). W tym przedstawieniu aktorzy nie mieli odtwarzać postaci – mieli być sobą. Dwie spośród scen tego widowiska weszły na stałe do elementów kompozycyjnych sztuk wystawianych przez The Living Theatre – *Akord* (wspólnie mruczana pieśń wykonywana przez zespół przy udziale widzów) oraz *Dźwięk i ruch*. Pierwszy pokaz *Misteries...* zakończył się sceną *Wolnego teatru* – scena została oddana widzom (trwało to około 3 godzin). Aktorzy dali tym samym znak, że dostrzegają widzów.

Od tej chwili rozpoczęła się gorsząca legenda The Living Theatre, spektaklom zaczęły towarzyszyć „ekscesy”. Należy zaznaczyć, że ta sztuka stała się też pierwszą udaną próbą osiągnięcia bezpośredniej komunikacji. Jednocześnie nie straciła nic ze swojej komunikatywności – każdy wiedział, co aktorzy chcieli przekazać. Utracona została jednak teatralność, kreacja fikcji świata przedstawionego. Przestano oglądać efekty pracy The Living Theatre jedynie jako spektakle – zaczęto je traktować jako dzieła nieodpowiadające kryteriom artystycznym²⁹.

Od tego momentu Beckowie przy tworzeniu nowych „widowisk” zespołu zaczęli się posługiwać „kreacją zbiorową”. Swoje sztuki przygotowywali tygodniami: siedząc razem, rozmawiając, kłócąc się, inspirując się wzajemnie, w atmosferze, w której nikt nie bał się mówić tego, co myśli.

Kluczową sztuką The Living Theatre, która miała ogromny wpływ na amerykański teatr alternatywny okresu kontestacji, był spektakl *Paradise Now!* (1968 r.). Wcześniejsze ważne przedstawienia po *Misteries...*: *Frankenstein*, 1965 r.; *The Maids*, 1965 r.; *Antigone*, 1967 r.).

Paradise Now jest spektaklem świetnie łączącym idee wolności i rewolucji z rytuałem. Widowisko składało się z ośmiu części, każda z tych części zawierała w sobie: „obrzęd” – rytualne odegranie konfliktu społeczno-politycznego; „wizję” – obraz idealnego społeczeństwa oraz „akcję” – konfrontacja i integracja z widzami. Paweł Pokora tak opisuje widowisko: „Nie mam prawa podróżować bez paszportu”, „nie wolno mi zdejmować ubrania”, „nie wolno mi się publicznie kochać”, „nie wolno mi palić trawki”, „nie wiem, jak powstrzymać wojny” – powtarzali swoją mantrę aktorzy. Z kłębowiska nagich ciał wyłaniali się w parach splecionych w różnych pozycjach miłosnych. Publiczność wciągnięta w przestrzeń gry wtórowała: „wstrętni burżuę”. Ale ci, którzy nie dostali się na widowisko, krzyczeli pod drzwiami: „nie mam prawa wejść bez biletu”. Tymczasem na scenie para aktorów zamierała w pozie znanej ze słynnego zdjęcia, na którym amerykański oficer rozstrzeliwuje partyzanta z Vietcongu. Widzów dzielono na „rewolucyjne bojówki” i zachęcano

²⁹ J. Ostrowska, *op. cit.*, s. 100–102.

do palenia marihuany. Kładli się na ażurowej platformie, a aktorzy stojący niżej dotykali ich rękoma³⁰.

Artyści The Living Theatre, próbując stworzyć raj, jednocześnie zde-rzają go z konkretnymi postulatami politycznymi, kontrastując marzenie o raju i wolności z rzeczywistością – ta piorunująca mieszanina rzeczywistości na moment zapaliła rewolucyjną iskrę – oto wszyscy uczestnicy wychodzą na ulice Avinionu, gdzie przez całą noc trwa zabawa. Rewolucyjne święto, wykreowane przez twórców i widzów w przestrzeni teatralnej staje się rzeczywistością, wkracza w przestrzeń powszedniości i codzienności³¹.

Spektakl *Paradise Now!* stał się teatralnym symbolem gorących lat 60. W formule *free theatre* grupa Juliana Becka i Judith Maliny pomieściła *sacrum* i politykę. Duchowe źródła inspiracji w *Paradise Now!* to judaizm i buddyzm, sceny wywodzące się z rytuału i praktyk inicjacyjnych. Społeczny wymiar niosły wyraziste obrazy spod znaku „*make love not war*”. Całość miała być metaforą podróży – pionowym wznoszeniem się ku permanentnej rewolucji. Za każdym razem, gdy wkraczały siły porządkowe, żeby przerwać *Paradise Now!*, Beck uważał, że cel widowiska został osiągnięty. Jego uczestnicy doświadczyli raju i to właśnie teraz³².

Jak pisał Beck, „ludzie potrzebują rewolucji, by zmienić świat, życie (...). Teatr anarchizmu to teatr działania (...). Teatr musi pracować z ludźmi, by zniszczyć system cywilizacyjny, który zabrania się rozwijać ciału i umysłowi”³³. Rewolucja taka nie jest jednorazowym wysiłkiem, jest raczej ciągłą pracą nad sobą samym i światem. Nigdy nie ustaje, jest permanentna. Rewolucja ta miała być transformacją pojedynczego człowieka – dopiero „nowi ludzie” mogliby stworzyć „nowe społeczeństwo”³⁴. Rewolucja ma polegać na „indukowaniu miłości”. Nie można osiągnąć jej poprzez przemoc. Właśnie to kategoryczne odrzucenie przemocy stało się przyczyną odrzucenia The Living Theatre przez bardziej radykalnych „rewolucjonistów”³⁵.

Teatr Becka i Maliny wywarł ogromny wpływ na teatr alternatywny lat 60. Całą jego działalność charakteryzowała pacyfistyczno-anarchizująca postawa polityczna, radykalizm obyczajowy i estetyczny, nowatorskie

³⁰ P. Pokora, *Paradise Now!, Living Theatre, Avinion 1968*, za: <http://www.radio.com.pl/kultura/kultura.asp?id=550>, dostęp: marzec 2005.

³¹ A. Kopkiewicz, *op. cit.*

³² P. Pokora, *op. cit.*

³³ J. Beck, *The life of the Theatre. The relation of the artist to the struggle of the people*, New York 1991, [za:] J. Ostrowska, *op. cit.*, s. 120.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, s. 122.

techniki prezentacji spektaklu. O technikach prezentacji widowiska pisał Julian Beck: „Widowisko anarchistyczne sięgać musi nie do wzorów konwencjonalnej i oszukańczej sztuki masowej, lecz do rytuałów pierwotnych, na przykład do seksualnego obrzędu *macumba*, gdzie splatają się w jedność żywiołowy eros, magia i metafizyka”³⁶. Powrót do teatru nieoswojonego wynikał z fascynacji twórców teatru alternatywnego prawdziwie społecznym charakterem obrzędowego życia niecywilizowanych plemion – szła za tym kreacja nowych form przekazu teatralnego. Widowisko teatralne posługuje się rytuałem, ruchem, maską, manekinami. Zrywa z rozdziałem aktora i reżysera. Przestrzeń teatru staje się jednolita – wspólna dla aktorów i widzów³⁷.

Wśród podstawowych technik prezentacji teatru alternatywnego należy wymienić: happening i performance.

Happening jest formą spektaklu, w którym przez artystów przewidywana jest ingerencja przypadku i współuczestnictwo publiczności. Łączy wiele dziedzin sztuki – może zawierać elementy muzyki, malarstwa, rzeźby i oczywiście widowiska. Charakterystyczne dla happeningu jest umieszczenie go w realiach codziennego życia. Happening cechuje się bezpośredniością, otwartością formalną, często z elementami improwizacji (choć powstawały również partytury happeningów), aktywizuje widza. Happening często jest wyrazem nieskrępowanej ekspresji twórczej, wprowadza element amatorski. W swoim przebiegu może być połączeniem akcji-czynności z przedmiotami, obiektami (często specjalnie do tego celu spreparowanymi), może wynikać również ze specyfiki miejsca (np: anektowanie elementów natury), wytwarzaniem dźwięków itp. Dla wielu dziedzin sztuki (plastyka, teatr, muzyka) happeningi stały się ożywczą formułą rozszerzającą obszar wąskich specjalności. Happeningi powstały jako wynik wspólnej pracy artystów różnych dziedzin (na początku związanych z plastyką i sceną muzyczną) przy aktywnym, współuczestniczącym udziale publiczności. Pierwsze realizowane były w instytucjach sztuki, później jako wydarzenia w przestrzeni: miasta, ulicy, lotniska itp. Początkowo jako niezależna forma sztuki, z czasem stał się narzędziem komunikacji społecznej czy wyrazem postawy politycznej, jak również formą zwracania uwagi na jakiś problem³⁸. Krótko można stwierdzić, że happening jest to zorganizowane i wyreżyserowane zdarzenie, którego celem jest zaszokowanie publiczności, zelektryzowanie jej wyobraźni nieoczekiwanymi zestawieniami faktów. Podobnie jak cała kontrkultura,

³⁶ A. Kopkiewicz, *op. cit.*

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ M.in. za: A. Jawłowska, *op. cit.*; J. Rodenbeck, *op. cit.*, oraz <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3910008/happening.html>, dostęp: kwiecień 2013.

happenerzy pragnęli wyrwać sztukę z ustalonych ram, zbliżyć ją do życia i wprowadzić w obszar niczym nie ograniczonej wolności³⁹.

Performance od końca lat 60. określa efemeryczne działania artystyczne, przybierające formę wystąpień artysty (artystów) przed publicznością, która jest bezpośrednim, ale biernym obserwatorem, a nie uczestnikiem akcji. Jako źródła bezpośredniej inspiracji performance'u wymienia się bardzo różne zjawiska artystyczne, które łączy odrzucenie wszelkich wyróżników stylistycznych, wynikających z innych niż indywidualność artysty przesłanek. Performance jako krzyżówka rozmaitych form artystycznej wypowiedzi angażuje wiele pokładów percepcji, stwarzając tym samym wyjątkowe możliwości bezpośredniej konfrontacji i komunikacji z ludzkimi sprawami. W ujęciu historycznym performance sytuuje się na osi wyznaczonej przez odkrycia i doświadczenia futurystów, ekscentryczne prowokacje dadaistów, malarstwo gestu, *events fluxus*⁴⁰, happening. Na osi wykreślanej przez wszystkie te realizacje, które tworzą sztukę żywą, sięgającą do obszarów pozaartystycznych, wychodzącą poza tradycyjne formy wypowiedzi, poza tradycyjne uwarunkowania społeczne⁴¹.

Podsumowując nowe techniki artystycznego wyrazu, można powiedzieć, iż największym osiągnięciem teatru kontrkulturowego był paralelizm teatru i święta. Do czasu kontestacji teatr często pozostawał w cieniu, stanowił co najwyżej bierne odbicie rzeczywistości. W latach 60. sytuacja się zmieniła, ponieważ jednym z ważniejszych i bardziej charakterystycznych pojęć dla kontestatorów było uczestnictwo – stąd teatr nie nawoływał do buntu, nie moralizował – on w buncie uczestniczył. Widzowie nie odbierali przekazu, oni uczestniczyli w spektaklu. Pozwoliło to na integrację obu stron i połączenie wszystkich w magicznym święcie

³⁹ E. Gorządek, S. Szablowski, *op. cit.*

⁴⁰ Fluxus – anarchizujący ruch, który celował w happeningach, od skromnych działań wykonywanych w offowych galeriach i prywatnych mieszkaniach po szeroko zakrojone akcje, których sceną mogło być całe miasto, [za:] E. Grządek, S. Szablowski, *op. cit.* Fluxus – tendencja w sztuce współczesnej (szczególnie w latach 60. i 70.) wspólna artystom aranżującym działania znoszące granice między tradycyjnie pojmowaną sztuką a realiami życia. Nietradycyjne formy działania artystycznego, częściowo zaplanowane, częściowo przypadkowe, dopuszczające istotny udział widzów, przekazywały – bezpośrednio lub poprzez symbol – treści uniwersalne; pod koniec lat 60. również treści polityczne. Szerzej: <http://www.fluxus.org/>, dostęp: kwiecień 2013.

⁴¹ G. Borowik, *Żywa sztuka performance*, za: <http://www.wsp.krakow.pl/konspekt/konspekt7/borowik.html> oraz <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3955918/performance.html>, dostęp: kwiecień 2013.

rewolucji i teatru⁴². Twórcy teatru alternatywnego lat 60. zrezygnowali ze sztuczności, nie chcieli, aby ich teatr naśladował życie – nowy teatr miał uczestniczyć w życiu do tego stopnia, by się w nim rozpuścić. Stąd teatr alternatywny balansował na granicy sztuki i życia, a jego twórcy przyjmowali podwójne role działaczy i aktorów, a raczej rezygnowali z tych ról i byli po prostu sobą. Aktor miał być przede wszystkim człowiekiem – nie gra, stara się przekazać siebie, a nie jakąś narzuconą rolę. Pragnieniem było, aby ludzie dzięki teatrowi zaczęli się ze sobą naprawdę porozumiewać – gdy aktor dokonuje swobodnej ekspresji swoich uczuć czy przemyśleń, a widz naprawdę się angażuje w ów przekaz, to spełniają się humanistyczne idee kontrkultury⁴³.

The Living Theatre był zespołem rewolucyjnym w tym sensie, że nawiązywał, przypominał, pokazywał, nauczał – a co najważniejsze swoim życiem członkowie zespołu potwierdzali to, co głosili ze sceny. Wśród najbardziej kontrowersyjnych aspektów życia kontestatorów przełomu lat 60. i 70. jest tzw. „wolna miłość” i narkotyki. Beck twierdził, że zespół The Living Theatre jest „wspólnotą związaną więzami miłości, która realizuje się przez ciepłe uczucia i kontakt fizyczny”. Były w zespole małżeństwa, pary i były wspólnie wychowywane dzieci – wierność nie była pojmowana w tradycyjny sposób. Narkotyki nie były traktowane przez Living Theatre bezkrytycznie. Według Becka narkotyki miały służyć wyzwoleniu ducha, uwolnieniu wyobraźni. Twierdził, że wśród narkotyków są takie, które wyzwalają, i takie, które zniewalają. Wśród pierwszych wymieniał marihuanę i haszysz. „Państwo nie lubi wyzwolicieli wyobraźni, ponieważ przeczuwa, że wolna wyobraźnia po prostu wygra w tej walce (...)”⁴⁴.

The Living Theatre można uznać za teatr alternatywny, to znaczy realizujący odmienne hierarchie wartości, odmienne zachowania. Jego odmiennność polega na chęci ulepszania zastanego świata, a nie jego burzenia. Opiera się on na rozmaitych filozofiach, kładących nacisk na rozmaite aspekty kwestionowanego życia społecznego, indywidualnego. Przede wszystkim kwestionowana jest kultura zachodnia, kontestatorzy pragną stworzyć odmienne od współczesnie im dominujących style i formy życia społecznego.

Podsumowując działalność zespołu teatralnego Becka i Maliny, można uznać, iż ewolucja The Living Theatre była trójstopniowa⁴⁵:

⁴² *Teatr guerilla, teatry kontrkulturowe i alternatywne*, za: http://pl.wikipedia.org/wiki/Teatr_guerilla,_teatry_kontrkulturowe_i_alternatywne, dostęp: marzec 2007, oraz J. Rodenbeck, *op. cit.*

⁴³ A. Kopkiewicz, *op. cit.*

⁴⁴ J. Ostrowska, *op. cit.*, s. 121–122.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 127.

- faza pierwotna, „subkulturowa”: istnienie teatru jako zespołu awangardowego (off-broadwayowskiego);
- faza buntu, kontrkulturowa: jest to okres od *Misteries...* do *Paradise Now* (1964–1968);
- działania prospołeczne: poczynając od *Dziedzictwa Kaina* (1970 r.).

Język teatralny Living Theatre był tak samo związany ze współczesnością, jak społeczny wymiar ich przedstawień. Zespół Becka i Maliny był kwintesencją kontrkulturowego teatru lat 60. Z teorią „teatru okrucieństwa” Artaud w głowie, pamiętając o „teatrze ubogim”⁴⁶ Grotowskiego, happeningu, sięgając do mistycznych źródeł widowiska, amerykańska para stworzyła teatr na miarę „ery wodnika”. Ważna w nim była improwizacja, swobodna ekspresja aktorów, konfrontacja i współdziałanie z publicznością, zbiorowa kreacja i współuczestnictwo, które w pełni objawiły się w *Paradise Now*. Spektakl ten był punktem krytycznym w historii kontestującego teatru. Dalej posunąć się już nie można było, bo sztuka rozpląnęłaby się w życiu. Poza tym fala hippisowska, która wyniosła The Living Theatre na szczyt, zaczęła słabnąć. Dwa lata po *Paradise Now!* słynna teatralna komuna musiała ustąpić pola innym zespołom⁴⁷.

Analizując zjawisko teatru alternatywnego z perspektywy współczesności, należy uznać, iż zabiegi artystyczne, które traktowano w drugiej połowie XX wieku jako rewolucyjne, są nadal obecne w sztuce teatralnej. Za przykład mogą posłużyć spektakle wystawiane w krakowskim Teatrze Starym, między innymi awangardowa adaptacja sceniczna *Trylogii* Henryka Sienkiewicza w reżyserii Jana Klaty. Bohaterowie są pacjentami szpitala psychiatrycznego, śnią o heroicznych czynach, utożsamiają się z legendarnymi postaciami mitologii narodowej, choć tkwiącymi w łóżkowym marazmie. Całkowite przekształcenie pierwowzoru o szerokiej perspektywie panoramicznej do zamkniętego kręgu majaków, halucynacji czy upiornych snów czyni ze spektaklu Klaty dzieło teatru, który dziś nazwiemy teatrem absurdu⁴⁸. Jest to „teatr ubogi”, gdzie proces redukcji zbędnych elementów dotyczy nie tylko wątków dzieła Sienkiewicza, ale przede wszystkim scenografii, która w swym minimalizmie pozbawiona jest waloru iluzji dawności świata przedstawionego (cała akcja rozgry-

⁴⁶ Teatr ubogi – teatr tego typu powstaje w efekcie procesu redukcji – oczyszczania przedstawienia teatralnego ze wszystkich elementów, bez których może się ono obejść. Ostatecznie niezbywalnymi częściami składowymi teatru okazują się żywi ludzie – aktor i widz, oraz to, co zachodzi między nimi. Szerzej: <http://www.grotowski.net/node/1298>, dostęp: kwiecień 2013.

⁴⁷ P. Pokora, *op. cit.*

⁴⁸ A. Adamek-Świechowska, „Trylogia” Jana Klaty – teatr absurdu czy kabaret?, [za:] http://www.wiadomosci24.pl/artukul/8222_trylogia_8221_jana_klaty_teatr_absurdu_czy_kabaret_232943.html, dostęp: kwiecień 2013.

wa się na scenie, na której znajdują się tylko szpitalne łóżka, aktorzy nie zmieniają kostiumów, jedynie miejsce w łózkach). Wiąże się to również z wykorzystaniem przez reżysera elementów *fluxus*, tj. zabiegu znoszącego granice między tradycyjnie pojmowaną sztuką a realiami życia. Zaskakują nas nietypowe formy działania artystycznego, częściowo zaplanowane, częściowo przypadkowe, np. rzucanie przez aktorów poduszkami w widownię, co dopuszcza (a nawet jej wymaga) reakcję zwrotną i aktywny udział widzów. Tego typu zabiegi sprawiają, że spektakl jest pozbawiony heroiczno-patriotycznych przesłań oraz dążeń do wskrzeszenia sienkiewiczowskiego świata z jego już obcym dla wielu, najprawdopodobniej (w przekonaniu twórców) szkodliwym dla współczesnych świecie wartości. Aktorzy działają jak automaty, kierowane instynktem. Brak im ducha rycerskiego, poczucia obowiązku wobec dobrowolnie przyjętych zasad⁴⁹. Należy uznać, że wykorzystywane dzisiaj techniki i zabiegi stosowane przez teatr kontrkulturowy służą głównie demitologizacji historii, kultury, tradycji. Mają za zadanie wskazać iluzoryczność naszych przekonań, wielokrotnie przedrzeźniać i obnażać ludzkie wady.

Bibliografia

- Adamek-Świechowska A., „Trylogia” Jana Klaty – teatr absurdu czy kabaret?, http://www.wiadomosci24.pl/arttykul/8222_trylogia_8221_jana_klaty_teatr_absurdu_czy_kabaret_232943.html.
- Borowik G., *Żywa sztuka performance*, za: <http://www.wsp.krakow.pl/konspekt/konspekt7/borowik.html>.
- du Vall M., A. Walecka-Rynduch, *Wyzwania komunikacyjne wobec polityki protestu (PR w ruchach społecznych i ruchach protestu)*, [w:] *Public Relations wobec wyzwań współczesności*, red. G. Piechota, Kraków 2012.
- du Vall M., *Neokonserwatyzm w Stanach Zjednoczonych. Od Żywotnego Centrum do epoki Reagana*, Kraków 2011.
- Gorządek E., Szablowski S., *Happening – nieudana ucieczka z muzeum*, Dodatek Kultura, „Dziennik Polska, Europa, Świat” 19.05.2006.
- Jak zachować cnotę we współczesnym kapitalizmie*, rozmowa z Rogerem Kimballem, EUROPA (44) 5/05 (02.02.2005)/ Idee.
- Jawłowska A., *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975.
- Kolankiewicz L., *Święty Artaud*, Warszawa 1988.
- Kopkiewicz A., *Sztuka buntu – koncepcje teatru alternatywnego lat 60.–70.*, www.innyswiat.most.org.pl/19/bunt.htm.
- Morawski S., *Dubuffet, Cage, Beck: światopoglądy*, Poznań, b.d.w.
- Ostrowska J., *The Living Theatre – od sztuki do polityki*, Poznań 2005.

⁴⁹ *Ibidem*.

- Paleczny T., *Nowe ruchy społeczne w warunkach globalizacji*, [w:] *Współczesna przestrzeń polityczna. Ewolucja czy rewolucja?*, red. M. Majorek, M. du Vall. A. Walecka-Rynduch, Kraków 2011.
- Pokora P., *Paradise Now!, Living Theatre, Awinion 1968*, <http://www.radio.com.pl/kultura/kultura.asp?id=550>.
- Rodenbeck J., *Madness and method: before theatricality*, <http://www.mitpress-journals.org/doi/pdf/10.1162/152638103322751065>.
- Teatr guerilla, teatry kontrkulturowe i alternatywne*, http://pl.wikipedia.org/wiki/Teatr_guerilla,_teatry_kontrkulturowe_i_alternatywne.

Portale internetowe

- <http://encyklopedia.pwn.pl>
<http://pl.wikipedia.org>
<http://portalwiedzy.onet.pl>
<http://www.grotcenter.art.pl>
<http://www.livingtheatre.org>
<http://www.osmego.art.pl>
<http://www.teatr.dlawas.com>

Literatura uzupełniająca

- Beck J., Malina J., *Paradise Now*, New York 1972.
- Beck L., *The Life of the Theatre*, New York 1986.
- Malina J., *The Enormous Despair* (diaries, 1968–1969), New York 1972.
- Silvestro C., *The Living Book of The Living Theatre*, New York 1971.
- Tytell J., *The Living Theatre: Art, Exile and Outrage*, New York 1995.

Film

- Znaki ze stosów: opowieść o Living Theatre*, reż. S. Rochlin, 1984, 120 min.

Abstrakt

Autorka zaznajamia czytelnika ze zjawiskami społeczno-kulturowymi powstającymi na styku dwóch światów: kultura – ideologia/polityka. Można stwierdzić, iż związki te są tak stare, jak zaangażowanie jednostki w uprawianie polityki. Sztuka może wzmacniać przekaz ideologiczny, uatrakcyjnić go, a nawet czynić go bardziej zrozumiałym. Teatr alternatywny lat 60., to taki, który realizuje odmienne hierarchie wartości, odmienne zachowania. Jego odmiennosć polega na kwestionowaniu i chęci „ulepszania” zastanego świata. Przede wszystkim kwestionowana jest kultura zachodnia, kontestatorzy pragną stworzyć odmienne od współcześnie im dominujących style i formy życia społecznego. Do czasu kontestacji teatr często pozostawał w cieniu, stanowił co najwyżej bierne odbicie rzeczywistości. W latach 60. sytuacja się zmieniła, ponieważ jednym z ważniejszych i bardziej charakterystycznych pojęć dla kontestatorów było uczestnictwo – stąd teatr nie nawoływał do buntu, nie moralizował – on w buncie uczestniczył. Wi-

dzowie nie odbierali przekazu, oni uczestniczyli w spektaklu. Pozwoliło to na integrację obu stron i połączenie wszystkich w magicznym święcie rewolucji i teatru, które nie pozostało bez wpływu na główny nurt życia społecznego i politycznego Stanów Zjednoczonych.

Słowa kluczowe: teatr, kontrkultura, kontestacja, performance, happening.

Sacrum and politics in the American alternative theater of the sixties

Abstract. The author introduces the reader to the socio-cultural phenomena emerging at the crossroads of two worlds: culture – ideology / politics. It can be concluded that this compound is as old as the practise of politics. Art can strengthen ideological message, liven it up and even make it clearer. Alternative theater in the 60s is the one that performs different hierarchies of values, different behaviors. Its desire was to “improve” the ambient world. First of all, it had challenged Western culture, wanted to create a form distinct from the dominant contemporary forms of social life. Until the counterculture of the 60s theater often remained in the background, it was just a passive reflection of reality. In the 60s the situation has changed, as one of the most important and most characteristic concepts of rebellion became “to participate” – and the theater became an active participant in the rebellion and the audience started to take part in the show. This allowed for the integration of both sides and the combination of all in the magical celebration of the revolution. Such theater had a huge impact on the mainstream of social and political life of the United States in the 60s.

Keywords: theater, counterculture, contestation, performances, happenings.

Katarzyna Plebańczyk

Między wzorcami człowieka kulturalnego a uczestnictwem w kulturze – z perspektywy wyzwań dla zarządzania kulturą

Wprowadzenie

W czasach współczesnych obserwujemy wyraźną tendencję do „popularyzowania” kultury. Pojęcia „wysoka” używamy już na ogół w cudzysłowie. Obserwujemy dewaluację pojęć stosowanych w opisie zjawisk w kulturze. W dobie intensywnego rozwoju technologii i mediów elektronicznych mówimy o nowym rozumieniu uczestnictwa w kulturze; mówimy o kryzysie XIX-wiecznych idei wychowywania społeczeństwa do odbioru kultury i braku dialogu między odbiorcą i twórcą. Pytając o wzorzec człowieka kulturalnego, coraz częściej spotykamy się z opiniami legitymizującymi udział we wszystkich dostępnych formach kultury, prawie do wyrażania opinii. Idąc dalej, mówimy o tym, że dzisiejszy odbiorca chce nie tylko współdecydować, ale i często współtworzyć kulturę – niejednokrotnie wykorzystując istniejące dzieła do tworzenia własnych. Wykorzystuje powszechnie dostępne środki, używa nowych mediów i nowych technologii.

Taki odbiorca stanowi ogromne wyzwanie dla tych, którzy tworzą kulturę. Często dysponuje ogromną wiedzą i umiejętnościami, składającymi się na jego kompetencje. Z drugiej strony te kompetencje bywają wybiórcze – odbiorca bardzo dobrze jest zorientowany w jakiejś wąskiej dziedzinie, ale brakuje mu kompetencji ogólnych. Aby najlepiej dostosować do niego ofertę, konieczny jest dialog – rozumiany przeze mnie jako stałe monitorowanie zachowań i potrzeb odbiorców oraz wychodzenie im naprzeciw.

W kontekście tych wstępnych uwag należy zadać pytanie o to, czy w ogóle jest dziś możliwe opisanie/stworzenie modelu człowieka kulturalnego? Aby spróbować na nie odpowiedzieć, przyjąłam następujący porządek tekstu:

- W części pierwszej pojawią się ogólne rozważania na temat kultury i podstawowych czynników, które wpłynęły na jej dzisiejsze rozumienie. Odnosząc się do dyskusji na temat zmieniającego się modelu człowieka kulturalnego, sięgam do czynników, które ten wzorzec ukształtowały.
- Część druga została poświęcona analizom i badaniom uczestnictwa w kulturze i próbom formułowania modelu człowieka kulturalnego. Celem jest m.in. pokazanie, że dyskusja taka toczy się od wielu lat i nie jest domeną wyłącznie dzisiejszych czasów, ale również intensyfikacji badań w tej dziedzinie na przełomie XX i XXI wieku.
- W dalszej części zastanawiam się nad dzisiejszym modelem człowieka kulturalnego oraz nad tym, czy używanie takiego pojęcia ma jeszcze wyraźne przesłanki.
- Następny podrozdział skupia się na wyzwaniach, które niesie ze sobą dzisiejszy styl uczestniczenia w kulturze dla tworzących kulturę, zarządzających nią i dla systemu edukacji.
- W zakończeniu podkreślam ponownie podstawową ideę o konieczności dialogu z odbiorcą kultury.

Kultura – kilka uwag o podejściu do pojęcia

Dzisiejsze rozumienie kultury jest uwarunkowane przez zmieniające się rozumienie samego pojęcia. Jest ono silnie nacechowane znaczeniowo i, jak głosi obiegowa opinia, istnieje tyle definicji kultury, ile ludzi na świecie. Skupiając się na dyskusji na temat zmieniającego się wzorca człowieka kulturalnego, chciałabym odnieść się głównie do czynników, które ten wzorzec ukształtowały: XIX-wiecznej rewolucji przemysłowej i wykształcenia, w jej efekcie, obowiązującego przez cały XX wiek modelu człowieka kulturalnego.

Rewolucję przemysłową datuje się na przełom XVIII i XIX wieku – od epoki rolniczej świat przeszedł w stronę ręcznego wytwarzania produktów, a następnie manufaktury. Wielkie wynalazki ludzkości, które dziś są częścią dziedzictwa kulturowego, oglądanego w muzeach to m.in. koła wodne, maszyny tkackie czy parowóz. Znalazły one zastosowanie w przemyśle (wielkie piece do produkcji żelaza, taśmy produkcyjne i linie montażowe), wpływając na tempo, skalę produkcji i generalnie na

usprawnienie pracy. Efektem zmian gospodarczych stała się zmiana społeczna i kulturowa, przynosząca pojęcie społeczeństwa przemysłowego (industrialnego), urbanizację, systemy masowej produkcji, czy tanią siłę roboczą. Model uczestnictwa w kulturze tej epoki ustanowił podział na kulturę wysoką, w której wypadało uczestniczyć, i kulturę masową, w której uczestniczyły niższe warstwy społeczne. Elity kulturalne oficjalnie nie korzystały z oferty kultury masowej, „ukrywały się”. O tym, jak silny był to podział, świadczy fakt, że mimo procesu „mieszania się” różnych form kultury przez cały XX wiek, model ten przetrwał niemal do dziś i dopiero ostatnie lata przyniosły szerszą dyskusję na temat „przestarzałych” form i „nieaktualnych” treści.

Owa zmiana form i treści była wynikiem bardzo intensywnego rozwoju nowych technologii. Już w latach 60. XX wieku. Marshall McLuhan twierdził, że świat stał się „globalną wioską” dzięki rozwojowi nowych środków komunikowania się – radia czy telewizji. Według jego koncepcji „treścią każdego środka przekazu jest zawsze inny środek przekazu, np. pismo jest treścią druku, treść pisma stanowi mowa, a treścią mowy jest niewerbalny proces myślowy”¹. W sensie praktycznym i funkcjonalnym środek sam jest więc przekazem, a każda nowo wynaleziona technologia „dodaje siebie do tego, czym już jesteśmy”². Przekaznik stanowi zatem przedłużenie stosującego go człowieka, chociaż on sam nie uświadamia sobie zwykle charakteru zmiany, która zachodzi wraz z nowym przełomem technologicznym. Zdaniem McLuhana, dzieje się tak, ponieważ „oddziaływanie techniki nie ujawnia się na poziomie opinii lub koncepcji, ale trwale, nie napotykać na żaden opór, zmienia proporcje zmysłów lub wzorce percepcji”³.

Zainteresowanie ideami McLuhana wzrosło ponownie dopiero wraz z nadejściem rewolucji cyfrowej w latach 90. Pojawiły się wówczas liczne opracowania próbujące wytłumaczyć fenomen jego popularności i przedstawić miejsce jego poglądów w szerszym kontekście, także rozwoju kultury i wzorców człowieka kulturalnego. Paradoksalnie rewolucja technologiczna XX wieku jest poniekąd kontynuacją rozwoju epoki wielkiego przemysłu i doprowadziła do ogromnych przemian gospodarczych pod koniec wieku. Rewolucja technologiczna to z jednej strony cyfryzacja i powszechny dostęp do zasobów internetowych, rozwój mediów, potem mediów elektronicznych, z innej strony zaś to wprowadzenie zasad gospodarki rynkowej, czy później – społecznej gospodarki rynkowej – modelu, który przyjęła także Polska po zmianie ustroju w 1989 roku.

¹ M. McLuhan, *Zrozumieć media: Przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004, s. 40–41.

² *Ibidem*, s. 44.

³ *Ibidem*, s. 50.

W Polsce, podobnie jak w innych krajach bloku postkomunistycznego, rozwój rynku wyglądał nieco inaczej niż w krajach Europy Zachodniej. W książce pod red. K. Mazurek-Łopacińskiej, wydanej w 1994 roku czytamy:

Dokonujące się w Polsce zmiany systemowe wywierają wpływ na wszystkie dziedziny życia społeczno-gospodarczego (...). Uznanie rynku za podstawowy regulator gospodarki stwarza szczególne problemy funkcjonowania całej grupy usług zbiorowych finansowanych dotychczas przez państwo. Należy do nich kultura, która po latach podporządkowania państwowemu mecenatowi musi przeorientować się na faktyczne, zgłaszane na rynku potrzeby odbiorców⁴.

Warto zauważyć, że książka ukazała się w bardzo burzliwym dla kultury momencie – cała uwaga była skupiona wówczas na reformach ustrojowych – rok 1994 to jeszcze dyskusja nad programem pilotażowym reformy administracji publicznej, przygotowanie do przekazywania kompetencji samorządom itp. W niewielu instytucjach kultury zastanawiano się nad rolą rynku i mechanizmów rynkowych, nad marketingiem i badaniem potrzeb odbiorców. Owo zderzenie relacji między współczesnym człowiekiem kulturalnym (o ile możemy używać takiego pojęcia) i ofertą kulturalną, w rozumieniu działalności publicznych (zwłaszcza) instytucji kultury i zarządzania kulturą, do dziś jest ciągle problemem, wymagającym nowego podejścia, przededefiniowania pojęć, spojrzenia na odbiorcę jak na partnera, a nie materiał do „wychowywania i edukowania”.

Podejście takie ciągle wydaje się obce, zwłaszcza w sferze kultury publicznej, a sama kultura i jej rozumienie w odbiorze społecznym bardzo się zmieniły. Używamy dziś takich pojęć, jak np. sztuki widowiskowe, wystawiennicze, nie zastanawiając się nad tym, czy przynależą one do sztuki masowej czy elitarnej, nie rezerwując działalności w tych dziedzinach wyłącznie dla podmiotów publicznych, w czym „dogoniliśmy” świat. Ostatnia nowelizacja Ustawy o prowadzeniu i organizowaniu działalności kulturalnej (2012 rok)⁵ dopuściła prowadzenie działalności, dotąd zarezerwowanej niemal wyłącznie dla instytucji publicznych, przez podmioty niepubliczne. Od kilku lat używamy definicji kultury wypracowanej na potrzeby Komisji Europejskiej, która wprowadziła podział na:

- sektor kultury – tradycyjne dziedziny sztuki i przemysły kultury, których wynik jest czysto artystyczny, takie jak sztuki wizualne, perfor-

⁴ *Kultura w gospodarce rynkowej*, red. K. Mazurek-Łopacińska, Wrocław–Katowice 1994, s. 9.

⁵ Ustawa z dnia 31 sierpnia 2011 roku o zmianie Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw, Dz.U. z 2011 roku, nr 207, poz. 1230.

matywne, dziedzictwo, film i wideo, telewizja, gry wideo, muzyka, książki i prasa;

- sektor kreatywny – w skład którego wchodzi przemysły i działania, używające kultury jako wartości dodanej w wytwarzaniu produktów pozakulturalnych i są to: architektura, design, reklama i przemysły powiązane (komputery, telefony komórkowe, odtwarzacze MP3 itp.)⁶.

Modele człowieka kulturalnego – badania i analizy

Wspomniana wcześniej rewolucja technologiczna zbiegła się w Polsce ze zmianą ustroju, prowadząc do tego, że dopiero od paru lat otwarcie mówimy na „poważnych” forach o różnym rozumieniu kultury i o zmieniającym się modelu człowieka kulturalnego. Temat nienowoty i wielokrotnie poruszany wcześniej, zwłaszcza w kontekście wspomnianego „mieszania się” różnych form kultury.

W 1971 roku Andrzej Tyszką, analizując antywzory człowieka kulturalnego, próbował wskazać, jakie istotne cechy powinien posiadać człowiek kulturalny. Były to:

- autentyczność uczestnictwa – w znaczeniu oryginalność czy bezpośredniość, a nie imitacyjność,
- otwartość poglądów i postaw,
- zaangażowanie twórczo-ekspresyjne,
- odbiorczość i refleksyjność,
- głębokie i poważne traktowanie wiedzy, sztuki, moralności,
- posiadanie własnego poglądu na świat⁷.

Podejście to ilustruje wykres 1.

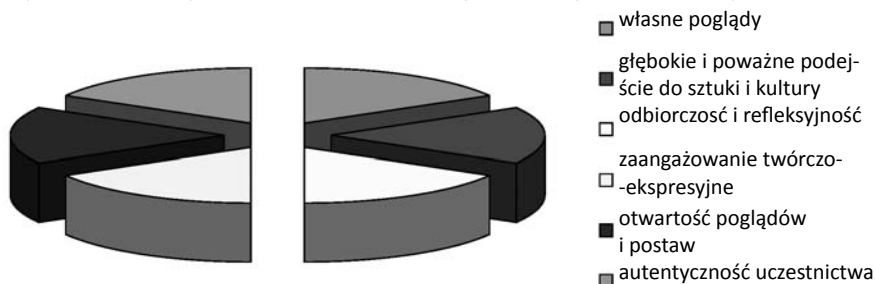
Kultura, podobnie jak całe społeczeństwo, podlega zmianom. Znakiem naszych czasów jest zjawisko globalizacji, które pojawiło się wraz z rewolucją cyfrową. Globalizacja rozumiana jest tu nie tylko w sensie instytucjonalnym, ekonomicznym, politycznym czy prawnym, lecz także w sensie kulturowym. Obserwujemy podobny sposób myślenia i postępowania, modę i obyczaje, swobodny przepływ informacji, dostęp do mediów, powstawanie wzorców kulturowych o charakterze ogólnoświatowym. Ujednolicenie kultury łatwo można zauważyć w dziedzinach typowo „kulturalnych” – w muzyce, filmie, literaturze czy sztuce. Zygmunt

⁶ KEA, *The Economy of Culture in Europe, study for the European Commission*, 2006, dostępny na stronie Komisji Europejskiej <http://ec.europa.eu/culture/key-documents>.

⁷ A. Tyszką, *Uczestnictwo w kulturze. O różnorodności stylów życia*, Warszawa 1971.

Bauman jeszcze w latach 90. określał człowieka współczesnego jako: „koczownika”, „włóczęgę” czy „turystę”. Zaakcentował w ten sposób styl życia dzisiejszych ludzi, którzy nie mają ostatecznego celu, poruszają się po różnych drogach, po przestrzeni pozbawionej struktury, giną w chaosie wartości, nie potrafiąc dokonać wyborów. Ich kontakty z innymi ludźmi są powierzchowne. Włóczęga i turysta to typowe postaci, dzisiaj – swoiste wzorce. Turystą jest się zawsze i wszędzie. Nie trzeba należeć do określonego miejsca, a zachowywać dystans duchowy, mimo fizycznej bliskości. Można zachowywać się z rezerwą, nie udzielać się i być wolnym od wszelkich obowiązków⁸. Zjawisko globalizacji obwinia się o kryzys współczesnej kultury, chaos wartości i w efekcie pomieszanie wszelkich wartości.

Wykres 1. Cechy człowieka kulturalnego według Andrzeja Tyszki



Źródło: opracowanie własne na podstawie A. Tyszka, *Uczestnictwo w kulturze. O różnorodności stylów życia*, Warszawa 1971.

Ciekawe na tym tle wydają się badania TNS OBOP z 2000 roku, które zestawily wyobrażenia o tym, jaki powinien być człowiek kulturalny, z tym jak respondenci odnosili zadane pytania do własnej sytuacji.

Człowiek kulturalny powinien być:

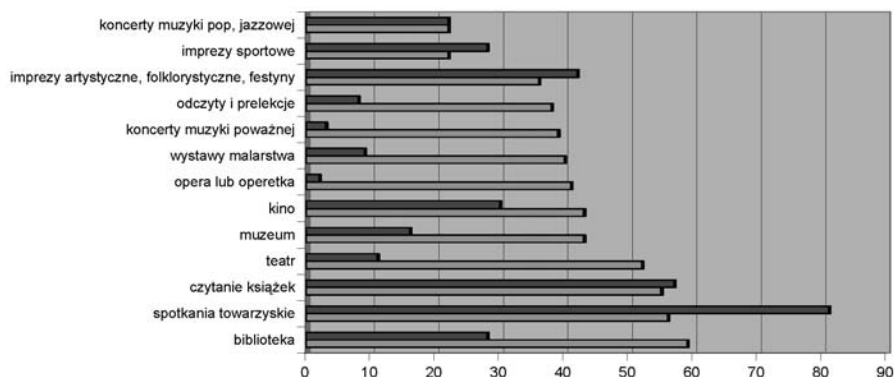
- w bibliotece (zdaniem 59% badanych – bywało 28%);
- na spotkaniach towarzyskich (56% – bywało 81%);
- przeczytać książkę (55% – przeczytało 57%);
- w teatrze (52% – bywało 11%);
- muzeum (43% – bywało 16%);
- w kinie (43% – bywało 30%);
- w operze lub operetce (41% – bywało 2%);
- na wystawach malarskich (40% – bywało 9%);
- na koncertach muzyki poważnej (39% – bywało 3%);
- na odczytach i prelekcjach (38% – bywało 8%);

⁸ Za: Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994.

- na imprezach artystycznych, folklorystycznych, festynach (36% – było 42%);
- na imprezie sportowej, meczu (22% – było 28%);
- na koncercie muzyki pop, młodzieżowej, jazzowej itp. (22% – było 22%)⁹.

Widać tu sporą rozbieżność między wskazywanymi cechami a rzeczywistym „bywaniem”, ale również obowiązujący przez cały poprzedni wiek, model XIX-wiecznego wychowania mówiący o tym, że wypada być w miejscach, gdzie tworzy się „wysoką”, elitarną kulturę. Najlepiej ilustruje to poniższy wykres.

Wykres 2. Między deklaracją a faktycznym uczestnictwem w kulturze (w %)



■ wyznaczenie miejsc bywania człowieka kulturalnego ■ deklaracja bywania

Źródło: opracowanie własne na podstawie *Czy Polacy są kulturalni? Czyli deklarowane uczestnictwo w kulturze a wyobrażenia o człowieku kulturalnym*, TNS OBOP, Warszawa 2001.

Zaprezentowane odpowiedzi respondentów wyraźnie świadczą o odchyleniu w stronę tego, co nazywamy kulturą masową, popularną, czyli zestandaryzowanym działaniami adresowanym do dużej liczby osób. Nie jest przedmiotem niniejszego tekstu podejmowanie wątku omawiającego te dwa modele kultury, w związku z czym opieram się na podstawowych rozróżnieniach, nie rozwijając szerzej tematu, który jest materiałem na

⁹ *Czy Polacy są kulturalni? Czyli deklarowane uczestnictwo w kulturze a wyobrażenia o człowieku kulturalnym*, TNS OBOP, Warszawa 2001, badania z 2000 roku na reprezentatywnych losowych próbach Polaków powyżej 15 roku życia, N = 1013 i 1041 osób.

oddzielną publikację. Patrząc na problem z dzisiejszej perspektywy i konsekwencji tego zjawiska dla zarządzania kulturą, wydaje się, że proponowane rozróżnienia nie przekładają się na praktykę zarządzania. Pozornie jednak, gdyż inaczej na kulturę patrzą publiczne instytucje artystyczne (dawniej identyfikowane jako kultura wysoka), inaczej instytucje kultury identyfikowane jako upowszechniające kulturę (domy, centra kultury), a jeszcze inaczej te, które działają w sektorze pozapublicznym (prywatnym i non profit).

Bardziej interesującym zjawiskiem w dyskusji o współczesnej kulturze jest dla mnie uznawanie przez odbiorców za kulturę coraz to nowych zjawisk, tradycyjnie przynależnych innym dziedzinom życia. W innych, poza już wspomnianym, sondażach i badaniach (m.in. CBOS i OBOP), prowadzonych pod koniec pierwszej dekady XXI wieku, widać zdecydowanie odchylenie w stronę kultury popularnej, wskazujące, jak zmieniają się potrzeby kulturalne. Może nawet należałoby powiedzieć, że mamy do czynienia ze zrównaniem kultury uważanej dotąd za „wysoką” z kulturą popularną. Świadczą o tym również moje własne wyniki badań.

W 2005 roku na zlecenie Wydziału Kultury Urzędu Miasta Krakowa przeprowadziłam badanie opinii odbiorców usług kulturalnych Krakowa¹⁰. Uwzględniając fakt, że badania były przeprowadzane w jednym mieście, w instytucjach kultury „wysokiej”, pokusiłam się m.in. o zadanie pytania o najlepsze i najgorsze imprezy kulturalne w Krakowie w mijającym roku. Respondenci często wymieniali imprezy cykliczne, odbywające się od kilku lub wielu lat, zwykle oceniając je w kategoriach pozytywnych – co prowadzi do wniosku, że Kraków ma sporo udanych inicjatyw, które na stałe wpisały się w kalendarz i co roku przyciągają liczną publiczność. Z drugiej strony w stosunku do takich właśnie imprez respondenci wygłaszali emocjonalnie nacechowane komentarze (udowadniając, że nie są biernym odbiorcą i chcą mieć wpływ na kształt oferty). Interesujące są tu jednak inne aspekty – z jednej strony imprezy wymieniane przez respondentów nie zawsze można wpisać do działań *stricto* kulturalnych, ich „kulturalność” bywa bowiem nieco problematyczna, jak np. derby Cracovia–Wisła w maju 2005 roku (mecze piłkarskie pomiędzy dwiema krakowskimi drużynami), czy „Na Rynek marsz”, impreza propagująca chód sportowy i organizowana przez mistrza świata w tej dziedzinie Roberta Korzeniowskiego. Przykłady można by mnożyć, ale właśnie takie odpowiedzi są głosem w dyskusji o tym, co współcześnie uważamy za kulturę, jak kulturę identyfikują jej odbiorcy. Z drugiej strony jednak obok tych imprez, w tym przypadku raczej sportowych, ci sami respondenci wy-

¹⁰ K. Plebańczyk, P. Górski, *Oferta kulturalna Krakowa 2005 w opinii jej odbiorców*, Kraków 2006.

mieniali koncerty, spektakle, operę – działania przypisywane na ogół do „wysokiej” kultury. Imprezy wskazywane przez badanych odzwierciedlają również ich uczestnictwo w kulturze w ogóle – bardzo często pojawiały się tu tytuły wystaw, koncerty (każdego rodzaju muzyki). Wymieniano też bardzo dużo imprez masowych. Obok tych, bardziej sportowych, znalazły się takie jak np. niedoszły do skutku Marsz Tolerancji, dni otwarte organizowane w centrach handlowych, Hucie, Elektrociepłowni Kraków, a także Biały Marsz zorganizowany przez społeczność miasta po śmierci papieża Jana Pawła II, za pośrednictwem nowych mediów – telefonów, e-maili i „poczty pantoflowej”.

Omawiany problem „nierozróżniania” rodzajów kultury, choć pokazany w nieco innym kontekście, coraz częściej pojawia się w analizach bliższych nam czasowo. Można podać tu przykład projektu zespołu socjologów i kulturoznawców (pod kierownictwem Wojciecha Burszty), którzy na zamówienie Ministerstwa Kultury, związane z przygotowaniem materiałów na Kongres Kultury Polskiej w 2009 roku, zrealizowali badanie kultury miejskiej w Polsce¹¹. Wątek ten, tym razem w kontekście edukacji kulturalnej, został poruszony również w innym raporcie, przygotowanym na Kongres¹².

We wspomnianym badaniu kultury miejskiej podjęto próbę rekonstrukcji modelu człowieka kulturalnego. Ma on być:

- 1) wykształcony, czyli:
 - a) posiadający wiedzę ogólną, a nie tylko specjalistyczną lub zamkniętą w tradycyjnych ramach;
 - b) mający zainteresowania wykraczające poza sprawy życia codziennego/prywatnego;
 - c) wykorzystujący wiedzę dla samorozwoju;
- 2) obyty, czyli:
 - a) potrafiący się zachować/dostosować do różnych sytuacji, znający zasady *savoir vivre*’u;
 - b) „uczęszczający”, bywający w instytucjach kultury tradycyjnej (najczęściej wymieniano teatr, kino, filharmonię i czytanie książek);
 - c) dobrze, poprawnie mówiący po polsku; mający bogate słownictwo
- 3) otwarty na kulturę współczesną i jej przemiany, czyli:
 - a) przede wszystkim – zainteresowany innymi kulturami i ekologią;

¹¹ Zob. *Raport o stanie i różnicowaniach kultury miejskiej w Polsce*, red. W. Burszta, B. Fatyga, P. Majewski Warszawa 2009, Raport przygotowany na Kongres Kultury Polskiej w 2009 roku, [online] www.kongreskultury.pl.

¹² Zob. B. Fatyga, *Jakiej kultury Polacy potrzebują i czy edukacja kulturalna im ją zapewnia?*, Warszawa 2009, Raport przygotowany na Kongres Kultury Polskiej w 2009 roku, [online] www.kongreskultury.pl.

- 4) uspołeczniony, czyli:
 - a) mający szerokie i oparte na życzliwości i grzeczności relacje z innymi ludźmi;
- 5) zrównoważony psychicznie, czyli:
 - a) spokojny, nie chaotyczny,
- 6) obywatelem, czyli:
 - a) osobą zainteresowaną sprawami świata i środowiska lokalnego¹³.

Warto zauważyć, że tak zaprezentowany wzorzec daleko odbiega od badań wcześniejszych, skupiających się na tym, w jakiej kulturze powinien uczestniczyć człowiek uważający się za kulturalnego – prezentuje on raczej różnorodność potrzeb współczesnego człowieka. Takie badania są jednak ważnym głosem w dyskusji o wychodzeniu naprzeciw potrzebom zidentyfikowanych odbiorców. Wyraźnie podkreślono, że potrzeby kulturalne są ściśle powiązane z jakością życia społeczeństwa, nie darmo pojawia się nawiązanie do hierarchii potrzeb Masłowa – dopóki nie zostaną zaspokojone podstawowe potrzeby społeczeństwa, związane z podnoszeniem jakości i standardów życiowych (równaniem do innych społeczeństw), nie ma miejsca na zaspokajanie potrzeb kulturalnych „wyższego rzędu”. Społeczeństwo, które większość życia spędza na dorabianiu się, ma ochotę przede wszystkim na rozrywkę, gwarantującą odpoczynek, często bez większego wysiłku intelektualnego (ale również organizacyjnego, podczas gdy skorzystanie z oferty kultury elitarniej takiego wysiłku wymaga) – i tu świetnie odnalazła się kultura popularna, masowa.

Człowiek kulturalny dzisiaj

Wydaje się dzisiaj, że należałoby pójść o jeszcze jeden krok dalej – od zmiany ustroju minęło ponad dwadzieścia lat, liczne badania, zarówno statystyki, jak i badania jakościowe (moje własne czy dane frekwencyjne instytucji kultury) pokazują, że po masowym odwróceniu społeczeństwo „wróciło” do instytucji kultury „tradycyjnej”, „wysokiej”. Teatry, muzea przeżywają prawdziwy powrót publiczności, bilety na operę trzeba rezerwować z kilkumiesięcznym wyprzedzeniem, nie da się dostać biletów na ciekawy koncert. Widać to bardzo wyraźnie w statystykach GUS. Przełomowy wydaje się rok 2008. Dla przykładu działało wówczas 187 teatrów publicznych, o trzy więcej niż rok wcześniej¹⁴. Najwięcej, bo 40 teatrów,

¹³ *Raport o stanie i zróżnicowaniach kultury miejskiej...*, op. cit.

¹⁴ Warto tu skomentować tę liczbę, gdyż każda statystyka prowadzona w Polsce opiera się na innych metodach liczenia i np. raport *Teatry polskie 2007–2009*, wydany przez ZASP, podaje liczbę 127 teatrów. Podobny problem dotyczy np. mu-

ulokowanych było w województwie mazowieckim, w tym aż 34 w samej Warszawie. W tym samym roku teatry wystawiły łącznie 55 tysięcy przedstawień, co stanowi wzrost w stosunku do roku poprzedniego o prawie 10 procent (9,3%). Frekwencja widzów wyniosła 11,6 miliona osób, co stanowiło wzrost o 17,8% w porównaniu z rokiem ubiegłym. Była to – co warto podkreślić – rekordowa frekwencja w ciągu ostatnich 10 lat¹⁵.

Raporty powstałe na potrzeby Kongresu Kultury Polskiej sprowokowały dyskusję o kryzysie metodologii dotyczącej badania zjawisk w kulturze. Ponownie pojawiają się rozważania dotyczące np. definicji uczestnictwa w kulturze (temat ten był szeroko dyskutowany na początku lat 90. w kontekście zmiany sytuacji ustrojowej, pojawiającej się „wolności” wypowiedzi i wyborów odbiorców kultury). W kontekście rozważań o kryzysie tego pojęcia, o przestarzałych definicjach mówiących o tym, że uczestnictwo zakłada dostęp do czegoś, w czym można uczestniczyć¹⁶, warto przypomnieć, że problem definicyjny występował tu od zawsze – próbowano używać pojęcia konsumpcji kulturalnej, czy po prostu aktywności – mierzonych jednak zawsze za pomocą zewnętrznych przejawów, czyli nabywania dóbr i usług kulturalnych. Dzisiejsze dyskusje o tym, że uczestnictwo oznacza przetwarzanie, współuczestniczenie, także nie jest niczym nowym. M. Golka w wydanej w 1997 roku książce pisał, że uczestnictwo w kulturze to „przyswajanie jej treści, używanie jej dóbr, podleganie obowiązującym w niej normom i wzorom, ale także tworzenie nowych jej wartości oraz odtwarzanie i przetwarzanie istniejących”¹⁷. Prawdopodobnie tylko dzięki mediom elektronicznym element przetwarzania występuje dziś w innej skali, bo przetwarzać może każdy, w dowolny sposób. Warto przy tym zauważyć, że przetwarzanie dokonań innych nie jest w kulturze zjawiskiem obcym – od zawsze obserwujemy wykorzystywanie dzieł innych twórców do tworzenia własnych, do nawiązywania, komentarzy, polemik. Zmiana polega na tym, że dziś dzieła przetwarzają odbiorcy, wykorzystując w tym celu nowe technologie. Nie robią tego w potrzebie tworzenia nowego dzieła artystycznego, raczej by

zeów, gdzie w zależności od sposobu gromadzenia i przetwarzania danych liczby różnią się nawet o kilkakrotnie.

¹⁵ Na podstawie: *Kultura w 2008 roku*, GUS 2009, Raport dostępny na stronach GUS, www.stat.gov.pl.

¹⁶ Por. m.in. M. Danielewicz, M. Fliciak, A. Tarkowski, *Uczestnictwo w kulturze: nowe zjawiska, „przeterminowane” kategorie*, wersja PDF, NCK, dostęp: 2010.04.07; *Młodzi i media. Nowe media a uczestnictwo w kulturze*, wersja PDF NCK, dostęp: 04.06.2010.

¹⁷ M. Golka, *Transformacja systemowa a kultura w Polsce po 1989 roku: studia i szkice*, Warszawa 1997, s. 47.

pokazać własne umiejętności, powszechnie przy tym sprzedając *know-how*. Wśród uwarunkowań uczestnictwa wymieniane są m.in. zmienne społeczne i demograficzne takie jak:

- wiek i płeć;
- pochodzenie społeczne, ściśle związane z wykształceniem i tradycją uczestnictwa;
- moda warunkowana często przez reklamę;
- sytuacja rodzinna;
- ilość wolnego czasu¹⁸.

Do tego dochodzą uwarunkowania kulturowe takie jak potrzeby czy wyznawane wartości¹⁹. To one kształtują naszą percepcję kultury i od nich zależy, jakie wzorce będziemy realizować. Już w latach 70. pisano: „Konsumpcja dóbr i usług kulturalnych jest wysoce czasochłonna. Przeczytanie książki, czasopisma i gazety, obejrzenie sztuki teatralnej i filmu (...) obciążają wyraźnie budżet czasu konsumenta. W związku z tym wzrost wolnego czasu, będący między innymi rezultatem skracania czasu pracy, może mieć istotne znaczenie dla wzrostu efektywnego popytu na dobra i usługi kulturalne. Ma to miejsce wtedy, gdy konsument preferuje wykorzystanie czasu wolnego na zaspokajanie potrzeb kulturalnych”²⁰. Dziś zwłaszcza to ostatnie zdanie jest dla wszelkiej działalności kulturalnej niezwykle istotne. Czas jest dobrem deficytowym, a zachęcenie odbiorcy, by poświęcił go na aktywność kulturalną jest zadaniem bardzo trudnym. We wspomnianym już raporcie o edukacji, przygotowanym na Kongres, postawiona została teza o czasie, miejscu i słuchaniu partnera – odbiorcy. Podkreślony został brak czasu wolnego i niska skuteczność oddziaływania inicjatyw kulturalnych, które są ograniczone czasem i miejscem.

Z zaprezentowanych badań wynika również, że dzisiejszy odbiorca kultury to jest kompletnie ktoś inny, niż wyobraża sobie Ministerstwo czy pracownicy instytucji kultury i zupełnie ktoś inny, niż wyobrażają sobie sami artyści.

Do elementów wpływających na zmiany uczestnictwa i kształtowanie wzorców człowieka kulturalnego należy dodać ogromny wpływ zdobyczy techniki, takich jak elektroniczne środki przekazu, głównie internet i telewizja, które w wielu przypadkach przyczyniają się do zaspokojenia potrzeb i aspiracji kulturalnych. Wątek ten był słabo rozpoznany w kontekście wspomnianych raportów na Kongres Kultury Polskiej, natomiast

¹⁸ Klasyfikacja za: W. Łagodziński, *Uczestnictwo w kulturze. Podstawowe wyniki badań reprezentacyjnych z lat: 1972, 1979, 1985, 1988, 1990*, Warszawa 1992.

¹⁹ Por. *Kultura a życie codzienne Polaków*, red. L. Adamczuk, T. Koprowska, Warszawa 1991.

²⁰ Z. Pirożyński, *Problemy organizacji i ekonomiki kultury*, Warszawa 1974.

wyduje się niezwykle istotny. Mówimy dziś o „domocentryźmie” i wirtualizacji kultury, o tym, że odbiorcy funkcjonują w dwóch odmiennych środowiskach jednocześnie: środowisku fizycznym, w którym się w danym momencie znajdują, oraz w środowisku przekazywanym i kształtowanym przez media, zwłaszcza elektroniczne. Te ostatnie doprowadziły dziś do ogromnych zmian w uczestnictwie – istnieją całe kręgi osób, które uczestniczą wyłącznie za pośrednictwem mediów elektronicznych, np. oglądają filmy, koncerty, ale i przedstawienia teatralne czy operowe. Warto tu wspomnieć, że z jednej strony z takiej oferty mogą skorzystać we własnym domu – często posiadając ku temu doskonałe warunki odbioru (sprzęt elektroniczny – np. kino domowe, stanowi jeden z najlepiej sprzedających się produktów na rynku), czasami zadowolają się po prostu możliwością odbioru bez konieczności wychodzenia z domu. Z drugiej strony zaś sam rynek kultury otwiera się na takie możliwości, np. kina oferują transmisje na żywo czy retransmisje głośnych przedstawień światowych (opera, balet) czy koncertów (również muzyki poważnej). Pojawiają się e-booki, które stanowią coraz większą konkurencję dla tradycyjnie wydanej, papierowej książki – rynek czytników elektronicznych umożliwiających korzystanie z elektronicznej książki rozwija się bardzo dynamicznie.

Oczywiście, mimo wyraźnego postępu, pewne produkty kultury, jak np. wystawy czy spektakle teatralne, a nawet książki, są i będą odbierane również w sposób tradycyjny. Przeciwników książki elektronicznej jest równie wielu jak zwolenników szeleszczącego papieru, towarzyszącego przewracaniu kartek (niektóre czytniki nawet imitują taki dźwięk). Bliski, bezpośredni kontakt odbiorcy z danym produktem jest dla wielu uczestniczących w kulturze źródłem fascynacji, zapewnia emocje i daje poczucie estetyki.

Na spotkaniu po Kongresie Kultury Polskiej w Salonie Polityki prof. Andrzej Szlendak powiedział:

„Dzisiaj kanon uległ zatarciu. To znaczy, że człowiek kulturalny to jest w praktyce wszystkożerca i heretyk. Ta elita kulturalna to jest taka, która pożera wszystko, od Britney Spears, aż po Pendereckiego. Zależy, co kto lubi. Człowiek kulturalny w praktyce wyrzuca telewizor. Z naszych badań wynika, że elita kulturalna nie przyjmuje tego, co jest wybrane za nią. A telewizor to jest przekątnik rozmaitych informacji i treści kulturalnych, których nie należy przyswajać. Człowiek wysoce kulturalny to jest ten, który nie ma telewizora i pożera wszystko”²¹. Już w książce z 1990 roku pojawiło

²¹ „Wizerunek człowieka kulturalnego. Refleksje po Kongresie Kultury Polskiej”, zapis spotkania w Salonie Polityki w Elblągu 7.10.2009, www.info.elblag.pl, dostęp: 06.02.2010.

się stwierdzenie, że „człowiek kulturalny to człowiek bezwzględnie dobrze poinformowany”²², taki, który orientuje się w całej kulturze – zakładał to zresztą już ów przemijający XIX-wieczny wzorzec. Pojęcie „orientuje się” oznaczało często ukradkowe bywanie w innych miejscach, niż zakładał kanon – na przedstawieniach wędrownych teatrów, rewiach, wodewilach. Zmiana modelu jest zauważalna przede wszystkim w kontekście faktu, że dziś nikt nie kryje się z tym, że słucha równolegle muzyki heavymetalowej i koncertów symfonicznych. Więcej nawet – w dobrym tonie jest przyznawanie się do fascynacji wieloma gatunkami muzyki, a przy tym na pewno – do szerokiej orientacji i tolerancji najróżniejszych działań.

Wyzwanie – dialog z odbiorcą

Jak wspomniałam na początku, najważniejszym wyzwaniem dla twórców i zarządzających kulturą wydaje się dzisiaj dialog z odbiorcą. Jest on konieczny, gdyż w moim przekonaniu właśnie taki dialog – rozumiany jako monitorowanie i analizowanie potrzeb odbiorców, wychodzący im na przeciw (co bynajmniej nie oznacza „obniżania lotów”), najlepiej wpływa na kształtowanie wzorca człowieka kulturalnego.

Działalność kulturalna w rozumieniu Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej polega na tworzeniu, upowszechnianiu i ochronie kultury²³. Zniknęły już wcześniejsze zapisy mówiące o edukowaniu, wychowywaniu społeczeństwa – tym samym zostało więc otwarte pole do podjęcia takiego dialogu. W praktyce odbywa się to sporadycznie – publiczne instytucje kultury niezwykle rzadko interesują się tym, jakie są potrzeby ich odbiorców, podpierają się poczuciem misji, której celem jest właśnie edukacja i wychowywanie. Jest to oczywisty anachronizm w społeczeństwie, które nie chce być wychowywane, które chce samo wybierać z oferty kulturalnej, które na równi korzysta z dóbr kultury tradycyjnej i popularnej. Trzeba zresztą zauważyć, że o ile ustawa podstawowa dla działalności kulturalnej ograniczyła wcześniejsze zapisy, to w ustawach branżowych obowiązują one dalej, czytamy np., że celem istnienia muzeum jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości²⁴. W opisie realizacji celów udostęp-

²² *Marketing w działalności instytucji i jednostek upowszechniania kultury*, red. A. Styś, Z. Knecht, Warszawa 1990, s. 10.

²³ Ustawa z dnia 25 października 1991 roku o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, rozdział 1, art. 1, pkt 1 (Dz.U. z 1991 roku, nr 114, poz. 493).

²⁴ Ustawa z dnia 29 czerwca 2007 roku o zmianie ustawy o muzeach (Dz.U. z 2007 roku, nr 136, poz. 956).

nianie znajduje się na samym końcu listy, przy czym wręcz jest zapisane, że odbywa się ono do celów edukacyjnych i naukowych.

Paradoksalnie badanie potrzeb kulturalnych jest niezbędne do prawidłowego edukowania. Wnosząc o fundusze unijne, zawsze należy pokazać, w jakim stopniu przygotowany projekt wychodzi naprzeciw potrzebom środowiska, w którym będzie realizowany. W nielicznych przypadkach jest to analiza zrobiona na podstawie jakichś (już nawet nie celowych) badań. Zwykle wnioskodawcy wykazują brak lub niewystarczającą podaż proponowanych przez siebie usług – bez zastanawiania się nad tym, czy te usługi są w ogóle potrzebne, czy będą chętni, z braku badań własnych posługują się informacjami z innych dziedzin itp.

Dane, którymi dysponują instytucje kultury, mają zwykle charakter statystyk frekwencji. Na bardzo niewielką skalę prowadzi się w Polsce badania uczestnictwa w kulturze i potrzeb kulturalnych. One również mają przede wszystkim charakter statystyczny. Główny Urząd Statystyczny (GUS) prowadzi badania ankietowe o charakterze statystyczno-socjologicznym „ograniczone do problematyki ilościowego i częstościowego kontaktu z kulturą. Podejście to daje możliwość obserwacji częstotliwości korzystania z instytucji, urządzeń i dóbr kultury, a więc dostarcza danych o zakresie i zasięgu społecznym uczestnictwa, ogranicza natomiast bardzo możliwości interpretacji jakościowej badanego zjawiska. W tym systemie niemożliwe jest badanie opinii, potrzeb i satysfakcji kulturalnych”²⁵. Należy przy tym jednak odnotować, że i GUS gromadzi dane wedle schematu podziału na kulturę „wyższą” i inną – w statystykach widać to w podziale na np. liczbę wizyt w teatrze, a nie liczbę obejrzanych przedstawień teatralnych. Co prawda GUS we współpracy z unijnym EUROSTAT-em kończy właśnie opracowywanie metodologii badań tzw. satelitarnego rachunku kultury, w którym jednym z istotnych elementów ma być monitorowanie potrzeb kulturalnych i uczestnictwa, ale jest to projekt, który funkcjonuje poza typowym zbieraniem danych. W perspektywie kilku lat dopiero będziemy mogli zobaczyć wyniki testowania samej metody, nie wspominając o wynikach badań.

Od 2009 roku funkcjonuje w Polsce program Ministra Kultury pt. Obserwatorium kultury. Są to dotacje na działalność badawczą. Niezwykle pouczająca jest analiza dotychczas sfinansowanych badań – w większości przypadków są to badania realizowane przez organizacje, rzadziej instytucje kultury. Niezwykle rzadko partnerem badania jest samorząd. Pokazuje to, że samorządy i inne organy władz publicznych nie są zbyt zainteresowane gromadzeniem wiedzy na temat odbiorców kultury. Instytucje publiczne skupione są na własnej działalności i interesuje je

²⁵ W. Łagodziński, *op. cit.*

przede wszystkim własny odbiorca – nie są skłonne do wykładania pieniędzy na poszerzanie wiedzy, która nie ma dla nich bezpośredniego zastosowania (programy na ogół dofinansowują, a nie finansują badania).

W ostatnich latach pojawiło się wiele nowych kierunków studiów zajmujących się kulturą współczesną, popularną, masową – co pokazuje, że w środowisku naukowym dostrzega się potrzebę kształcenia w tym kierunku, dyskusji na temat zmian i trendów współczesnej kultury. Mówi się o tym, że kultura jest zmienna, że równie zmienny jest uczestnik kultury, zarówno ten, który jest nadawcą, jak i ten, który jest odbiorcą i że uczenie się zarządzania w tej dziedzinie życia oznacza proces ciągłego uczenia się. Jak daleką drogę przeszliśmy, pokazuje doświadczenie wprowadzenia studiów w zakresie zarządzania kulturą w Polsce – pierwsze studia z tego zakresu, we współpracy z Utrecht School of the Arts i wspomnianym na początku Giepem Hagoortem, zostały wprowadzone na Uniwersytecie Jagiellońskim w 1996 roku w formie studiów podyplomowych. Dziś wiele uczelni kształci w dziedzinie zarządzania kulturą – na kierunkach związanych z zarządzaniem (kaliska PWSZ), czy kulturoznawstwem (Uniwersytet Łódzki), w formie studiów podyplomowych, szkoleń i warsztatów (Narodowe Centrum Kultury i wiele prywatnych ośrodków). Zarządzanie kulturą stało się jednym z przedmiotów nauczania na studiach humanistycznych (np. na polonistyce czy kulturoznawstwie). Następnym etapem staje się wyjście poza ramy instytucjonalnego nauczania, gdyż „powstały ogromne strefy edukacji kulturalnej, w praktyce nie do opanowania przez instytucje tradycyjne. Strefy te istnieją albo o b o k państwowego/samorządowego sektora kultury, albo – jak trafnie opisał to Burszta – jako «wzburzony ocean» podmywający i wypłukujący wyspę instytucjonalnej edukacji”²⁶.

„Kształcenie instytucjonalne coraz słabiej socjalizuje/enkulturuje, ustępując pola permanentnemu kształtowaniu wyobraźni przez media”²⁷, stwierdzają autorzy badań w tej dziedzinie – patrząc na to z innej strony właśnie nowe media, powszechnie używane telefony komórkowe mają szansę stać się kanałem, dzięki któremu odbiorcy uczestniczą w kulturze – warto za przykład podać choćby działania typu *flash-mob*, w których ludzie biorą udział dzięki błyskawicznym akcjom telefonicznym i SMS-owym. Ciekawym zobrazowaniem omawianej kwestii jest teledysk zespołu Bon Jovi do piosenki *Have a nice day* – gdzie lider grupy, zamiast

²⁶ Za: B. Fatyga, *Jakiej kultury Polacy potrzebują i czy edukacja kulturalna im ją zapewnia? Raport o problemach edukacji kulturalnej w Polsce dla Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego*, Warszawa 2009, s. 27.

²⁷ W. Burszta, A. de Tchorzewski, *Edukacja w czasach popkultury*, Bydgoszcz 2002, s. 42–43.

autografu, rysuje uśmiechniętą buźkę. Rysunek ten w błyskawicznym tempie zostaje rozpowszechniony za pomocą MMS-ów i zaczyna żyć własnym życiem – zostaje podchwycony przez reklamę i znajduje się na wszystkich koszulkach, kubkach i innych powszechnie używanych towarach, jest wykorzystywany w kampaniach społecznych.

Wobec tak postawionego problemu ogromnym wyzwaniem staje się edukacja kulturalna, która powinna kształtować „człowieka kulturalnego”, pokazywać mu różnorodne wzorce, ale także nauczyć go poruszania się we współczesnej kulturze. To bardzo duże wyzwanie dla tradycyjnego, publicznego sektora kultury, ale jak pisał Zbyszko Melosik, można:

- świadomie blokować istniejące trendy kulturowe, w imię uznanych, tradycyjnych wartości;
- bezrefleksyjnie dryfować wraz z szybko zmieniającą się kulturą;
- zaakceptować „euforię supermarketu i bezkrytyczne »klikanie« w rzeczywistość”;
- negocjować z młodzieżą kształt rzeczywistości i uczyć wyborów własnych tożsamości²⁸;
- ale nie da się przejść obok, powiedzieć, że nas to nie dotyczy, nie interesuje.

Podsumowanie

Podjęcie szerszego dialogu między twórcami kultury, tymi, którzy nią zarządzają, i odbiorcami jest konieczne. Sposób finansowania działalności kulturalnej, gdzie mamy do czynienia ze środkami zewnętrznymi, w tym unijnymi, prowadzi do powolnej zmiany świadomości w instytucjach kultury. Wymagania stawiane uczestnikom konkursu coraz częściej skutkują próbami tworzenia strategii rozwoju instytucji, badaniami jakościowymi własnych odbiorców. Korzystając z tych środków, instytucje próbują nadrobić opóźnienia technologiczne, doposażają się w nowoczesny sprzęt, kupują systemy do administrowania instytucją, systemy raportowania. Coraz częściej zauważają, że aby dotrzeć do odbiorcy, trzeba nie tylko coś oferować, ale i wyjść naprzeciw – wypada reklamować się przy okazji imprez masowych, należy mieć aktywne konto na Facebooku i innych portalach społecznościowych. Pod warunkiem oczywiście, że w danej instytucji istnieje świadomość konieczności wyjścia poza utrzymanie *status quo*. Miejmy nadzieję, że te oddolne działania w dłuższym czasie doprowadzą do podjęcia dialogu na temat kultury współczesnej na znacznie szerszą skalę.

²⁸ Cyt. za: *ibidem*, s. 32.

Wydaje się, że są to warunki niezbędne do wypracowywania wspólnych wzorców człowieka kulturalnego. Analiza potrzeb nie oznacza obniżenia poziomu w celu dostosowania się do powszechnych gustów, raczej prowadzi do szukania metod pozwalających na realizację założonych celów. Ideał „człowieka kulturalnego” znajduje swoje faktyczne odzwierciedlenie w środowisku, w którym odbiorcy funkcjonują. Istniejące tradycje uczestnictwa w kulturze artystycznej sprzyjają szerokiemu przyjęciu tego wzoru i jego urzeczywistnianiu. Wpływają one w istotny sposób na zakres i rodzaj kontaktów kulturalnych ludzi pochodzących z rodzin i środowisk aktywnych kulturalnie. Niezwykle istotna wydaje się aktywność kulturalna rodziców i środowiska, ich wykształcenie, potrzeby, aspiracje, oraz innych, bliskich jednostce środowisk i grup społecznych.

Zaprezentowane badania pokazują, że dzisiejszy odbiorca kultury jest odbiorcą z jednej strony bardzo świadomym, z drugiej zagubionym w obfitości ofert i możliwościach, które oferuje mu współczesny świat. Definicje bycia kulturalnym człowiekiem ustanawia na własne indywidualne potrzeby. Jest to nie lada wyzwanie dla tych, którzy są twórcami kultury. Wyzwanie dla wszystkich zarządzających kulturą.

Bibliografia

- Bauman Z., *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994.
- Burszta W., de Tchorzewski A., *Edukacja w czasach popkultury* Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej, Bydgoszcz 2002.
- Czy Polacy są kulturalni? Czyli deklarowane uczestnictwo w kulturze a wyobrażenia o człowieku kulturalnym, TNS OBOP, Warszawa 2001.
- Danielewicz M., Fliciak M., Tarkowski A., *Uczestnictwo w kulturze: nowe zjawiska, „przeterminowane” kategorie*, wersja PDF, NCK.
- Fatyga B., *Jakiej kultury Polacy potrzebują i czy edukacja kulturalna im ją zapewni?*, Warszawa 2009, Raport przygotowany na Kongres Kultury Polskiej w 2009 roku, www.kongreskultury.pl.
- Golka M., *Transformacja systemowa a kultura w Polsce po 1989 roku: studia i szkice*, Warszawa 1997.
- Hagoort G., *Przedsiębiorczość w kulturze. Wprowadzenie do zagadnień zarządzania w kulturze*, Kraków 1997.
- KEA, *The Economy of Culture in Europe, study for the European Commission*, 2006.
- Kultura a życie codzienne Polaków*, red. L. Adamczuk, T. Koprowska, Warszawa 1991.
- Kultura w 2008 roku* GUS 2009, Raport dostępny na stronach GUS, www.stat.gov.pl.
- Kultura w gospodarce rynkowej*, red. K. Mazurek-Łopacińska, Wrocław–Katowice 1994.

- Łagodziński W., *Uczestnictwo w kulturze. Podstawowe wyniki badań reprezentacyjnych z lat: 1972, 1979, 1985, 1988, 1990*, Warszawa 1992.
- Marketing w działalności instytucji i jednostek upowszechniania kultury*, red. A. Styś, Z. Knecht, Warszawa 1990.
- McLuhan M., *Zrozumieć media: Przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004.
- Młodzi i media. Nowe media a uczestnictwo w kulturze*, wersja PDF, NCK.
- Pirożyński Z., *Problemy organizacji i ekonomiki kultury*, Warszawa 1974.
- Plebańczyk K., Górski P., *Oferta kulturalna Krakowa 2005 w opinii jej odbiorców*, Kraków 2006.
- Raport o stanie i różnicowaniach kultury miejskiej w Polsce*, red. W. Burszta, B. Fatyga, P. Majewski, Warszawa 2009, Raport przygotowany na Kongres Kultury Polskiej w 2009 roku, www.kongreskultury.pl.
- Teatry polskie 2007–2009*, Warszawa 2010.
- Tyszką A., *Uczestnictwo w kulturze. O różnorodności stylów życia*, Warszawa 1971.
- Ustawa z dnia 25 października 1991 roku o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz.U. 1991, nr 114, poz. 493).
- Ustawa z dnia 29 czerwca 2007 roku o zmianie ustawy o muzeach (Dz.U. 2007, nr 136, poz. 956).
- Ustawa z dnia 31 sierpnia 2011 roku o zmianie Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw (Dz.U. z 2011 roku, nr 207, poz. 1230).
- „Wizerunek człowieka kulturalnego. Refleksje po Kongresie Kultury Polskiej” – zapis spotkania w Salonie „Polityki” w Elblągu 7.10.2009, www.info.elblag.pl.

Abstrakt

Celem podjętych rozważań jest zastanowienie się nad modelem człowieka kulturalnego. Przyjęta kompozycja wynika z przekonania, że konieczny jest stały dialog z odbiorcami kultury, rozumiany jako monitorowanie i analizowanie potrzeb odbiorców oraz wychodzenie im naprzeciw. W części pierwszej pojawiają się ogólne rozważania na temat kultury i podstawowych czynników, które wpłynęły na jej dzisiejsze rozumienie. Odnosząc się do dyskusji na temat zmieniającego się modelu człowieka kulturalnego, sięgam do czynników, które ten wzorzec ukształtowały. Część druga została poświęcona analizom i badaniom uczestnictwa w kulturze i próbom formułowania modelu człowieka kulturalnego. Uwzględnione tu zostały również wyniki badań własnych, realizowanych na zlecenie Wydziału Kultury Urzędu Miasta Krakowa. W dalszej części zastanawiam się nad dzisiejszym modelem człowieka kulturalnego. Konsekwencją takiego podejścia jest analiza wyzwań, które niesie ze sobą dzisiejszy styl uczestniczenia w kulturze dla tworzących kulturę, zarządzających nią i systemu edukacji.

Słowa kluczowe: kultura, uczestnictwo w kulturze, zarządzanie kulturą, badania w kulturze.

Between the models of a cultured man and participation in culture – from the perspective of the challenges for the management of culture

Abstract. The aim of the discussion is to consider the model of participation in culture. The composition based on the conviction that an ongoing dialogue with consumers of culture, understood as monitoring and analysis of users' needs and going out to meet them, is necessary. In the first part there are general considerations about culture and the main factors that contributed to understanding culture. Referring to the discussion on changing views on how to participate in culture, I reach for the factors that have shaped the pattern. The second part is devoted to the analysis and research of participation in culture and attempts to formulate a model. Included here are the results of research, conducted on behalf of the Culture Department of the Krakow's Municipality. In it, I reflect on today's model of cultural participation. The consequence of such an approach is to analyze the challenges posed by the contemporary style of participation in culture for culture creators, culture management and the system of education.

Key words: culture, participation in culture, culture management, research in culture.

Noty o autorach

dr Joanna Bierówka

Wydział Psychologii i Nauk Humanistycznych Krakowskiej Akademii
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
jpb@op.pl

dr Marta du Vall

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Krakowskiej Akademii
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
mduvall@afm.edu.pl

prof. nadzw. dr hab. Ignacy S. Fiut

Wydział Humanistyczny Akademii Górniczo-Hutniczej im. Stanisława Staszica
w Krakowie (AGH Kraków)
isfiut@agh.edu.pl

dr hab. Krzysztof Loska, prof. UJ

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego
krzysztof.loska@uj.edu.pl

prof. nadzw. dr hab. Tadeusz Michalczyk

Wydział Psychologii i Nauk Humanistycznych Krakowskiej Akademii
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
tmichalczyk@poczta.onet.pl

dr Katarzyna Plebańczyk

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego
katarzyna.plebanczyk@uj.edu.pl

mgr Maciej Pletnia

doktorant Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Ja-
giellońskiego, Graduate School of Interdisciplinary Information Studies Tokyo
University
pletnia@gmail.com

prof. nadzw. dr hab. Zbigniew Pucek
Wydział Psychologii i Nauk Humanistycznych Krakowskiej Akademii
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
godziemba@poczta.onet.pl

dr Marta Anna Raczek-Karcz
Wydział Psychologii i Nauk Humanistycznych Krakowskiej Akademii
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
mar.raczek@gmail.com

dr hab. Piotr Stawiński, prof. UP
Instytut Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji
Narodowej w Krakowie
bielany@autograf.pl